இந்தியக்கலை வரலாறு

(இரண்டாம் புத்தகம்)

கோ. தங்கவேலு



தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம்

த. பா. நி. (க.வெ.) வரிசை எண்—685

இந்தியக் கலை வரலாறு

(இரண்டாம் புத்தகம்)

ஆசிரியர்,

பேராசிரியர், புலவர் கோ. தங்கவேலு, எம்.ஏ.,
பதிப்பாசிரியர்,
தமிழ்நாட்டு வரலாற்று வெளியீட்டகம்,
தமிழ் வளர்ச்சி இயக்ககம்,
சென்னை.



தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம்

First Edition—March, 1976

T.N.T.B.S. (C P.) No. 685

HISTORY OF INDIAN ART (Book II)

G. THANGAVELU

Price Rs. 6-60

Published by the Tamilnadu Textbook Society under the Centrally Sponsored Scheme of Production of books and literature in regional languages at the University level, of the Government of India in the Ministry of Education and Social Welfare (Department of Culture), New Delhi.

Printed out of the Paper allotted by the Government of India.

Printed by
BHAGAT PRINTERS,
407, M. K. N. Road,
Alandur, Madras-600 016.

பதிப்புரை

இந்தியக் கலை வரலாறு (இரண்டாம் புத்தகம்) என்ற இந் நூல் தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனத்தின் 685ஆவது வெளியீடாகும். கல்லூரித் தமிழ்க்குழுவின் சார்பில் வெளியான 35 நூல்களையும் சேர்த்து இது வரை 720 நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. இந் நூல் மைய அரசு, கல்வி, சமூக நல அமைச்சகத்தின் 'மாநில மொழியில் பல்கலைக்கழக நூல்கள் வெளியிடும் திட்டத்'தின்கீழ் வெளியிடப்படுகிறது.

மேலாண்மை இயக்குநர்
தமிழ்நாட்டுப் பாடநூல் நிறுவனம்.

பொருளடக்கம்

இரண்டாம் மடலம்

ஓவியக் கலை

மூன்றும் மடலம்

சிற்பக் கலை

இரண்டாம் மடலம்

ஓவியக் கலை

இயல் 1

வரலாற்றுக் காலத்திற்கு முற்பட்ட ஓவியங்கள்

கலைகளின் உடல் போன்றது - கட்டடக்கலை. அந்த உடலின் பல்வேறு உறுப்புகளாகத் திகழ்ந்து அணிசெய்பவைதாம் சிற்பக் கலை, ஓவியக்கலை முதலியன. 'ஓவியம்' என்ற சொல் 'ஓவ்வு' என்னும் வினைச்சொல்லிலிருந்து பிறந்ததாகும். 'ஓவ்வு', ஒன்றைப் பற்று அல்லது ஒன்றைப் போலவே இருப்பது என்பது பொருள். இதிலிருந்து பிறந்த ஒவ்வு, ஓவம், ஓவியம் என்ற சொற்கள் ஒன்றன் மறுவுருவமாக, இருக்கின்ற மற்றொன்றைக் குறிக்கப் பயன்படும் சொற்களாகும். அஃதாவது கண்ணால் கண்ட ஒரு பொருளை மனத் திலிருத்திப் பின்னர் அதன் உருவத்தைச் சுவரிலோ, பிற பொருள்களின் மீதோ தீட்டி, மூலப்பொருளின் தன்மையை அதில் எதிரொளிக்கச் செய்வதே ஓவியமாகும். வடநூலாரும் இதே பொருளில்தான், 'எது ஒன்றன் பிரதிரூபமாக இருக்கிறதோ அதுவே சித்திரம்' என்று கூறினார்கள். தாம் காணுகின்ற காட்சியை அப்படியே எழுதுவது 'காட்சி ஓவியம்' ஆகும். தம் மனத்தில் ஒரு காட்சியைக் கற்பனைசெய்து பின்னர் அதனை எழுதிக் காட்டுவதும் 'கற்பனை ஓவியம்' ஆகும். இதனை வடநூலார் முறையே திருஷ்டம், அதிருஷ்டம் என்றனர். அதாவது காணப்படு வது, காணப்படாதது என்பதே இவற்றின் பொருளாகும். ஆயிரத்து இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன் விஷ்ணுதர்மோத்திரம் என்னும் ஓவிய நூலில் கூறப்பட்டுள்ள விதிகள் யாவும், காணப் படாத பொருள்களுக்கே பொருந்தும் என்றும், மற்றும் காணப் படும் பொருள்கள் யாவும் அவற்றின் தன்மை மாறாது வரையப்பட வேண்டும் என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. ஆகவே ஓவியன் உள்ளதை உள்ளவாறே எழுதவேண்டும் என்பதும், இதனை இவ்வாறுதான் எழுதவேண்டும் என்ற விதியைப் பின்பற்றக்கூடாது என்பதும்

இதனுல் அறியப்படுகிறது. சாளுக்கிய அரசனுன சோமேசுவரன் என்பவன் தனது அபில சித்தாத்த சிந்தாமணி என்னும் நூலில் ஓவியங்களை இருவகையாகப் பிரித்துக் கூறுகிறுன். ஓர் உருவம் கண்ணுடியில் தெரிவதைப்போலும் எழுதும் ஓவியத்தை வித்தம் என்றும், கற்பனையினின்றும் எழும் ஓவியத்தை அவித்தம் என்றும் வகைப்படுத்துகிறுன்.

ஓர் உள்நோக்கத்தைக் கொண்டு ஓவியத்தை வரைந்து அந் நோக்கத்தைப் பிறரும் அறியவும், பின்பற்றவும் செய்வதே ஒரு தலைசிறந்த கலைஞனின் திறமையாகும். குறிப்பாக நம் நாட்டில் தோன்றிய பத்தி இயக்கத்தின்போது தெய்வத் திருவுருங்கள் பல ஓவிய வடிவில் எழுந்தன. அவ்வாறு எழுந்தபோது ஒருமித்த கருத்துகளும், மரபுவழி விதிகளும் பின்பற்றப்பட்டன. இன்னின்ன கடவுளர்களுக்கு இன்னின்ன உறுப்புகளும், ஆடைகளும், வண்ணங் களும், ஊர்திகளும்தாம் இருக்கவேண்டும் என்றும், அவர்கள் இன்னின்ன மாலைகளையும், மணிகளையும், அணிகளையும் அணி வார்கள் என்றும் கற்பனை வடிவிலான ஒருமுனை விதிகள் தோன்ற லாயின. பத்தி இலக்கியங்கள் இவற்றிற்கு மூலங்களாய் நின்றன. இதனுலேயே கி.பி. 10ஆம் நூற்றுண்டில் எழுதப்பட்ட சுக்கிரநீதி என்னும் நூல் வழிபடுவோரின் மனத்திற்கிசைந்தபடி தெய்வத் திருவுருவங்களை இலக்கணம் பிழையாது தீட்டவேண்டுமென்றும், அவ்வாறு தீட்டுமுன் ஓவியன் அத் திருவுருவத்தை மனப்பாடம் செய்து பன்முறை மனத்திலேயே திரும்பத் திரும்ப நினைத்துப் பதிந்துவைத்துக் கொள்ள வேண்டுமென்றும், இத்தகைய யோகப் பழக்கமே அவன் தொழிலுக்கு உறுதுணையாகும் என்றும் கூறு கிறது. இதிலிருந்து ஓவியக் கலைக்கென்று ஒரு புனிதமான விதியோ, பல விதிகளோ இல்லையென்பது தெளிவாகிறது. இலக் கியத்திற்காக இலக்கணம் அமைந்ததுபோலக் கலைஞன் தன் பட்டறிவால் 'இது இப்படி இருந்தால் நலம்' என்று கூறுவதற்கு மாருக, 'இது இப்படித்தான் இருக்கவேண்டும், இன்றேல் அது பாவம்' என்னும் சூத்திர விதியை அமைத்ததால்தான் இதுபோன்ற அருங்கலைகள் பொதுமக்களிடையே வெகுவாகப் பரவவில்லை. முருகக்கடவுளை ஓவியமாக வரைய முற்படும் ஒருவன் அம் முருக னுடைய வண்ணம், உறுப்புகள், படைகள், அணிகள் முதலிய வற்றைத் தெளிவாக அறிவதோடு, அவன் உருவத்தையும் தம் மனத்திலே கொண்டு, மனனம் செய்து, யோகத்தில் மூழ்கிய பின்னர்தான் முருகனுடைய ஓவியத்தை எழுதவேண்டுமென்றுல் இஃது எல்லோராலும் ஆகும் செயலா? அப்படியானுல் இந்து சமயத்தைச் சேராத ஒருவன் இந்துக் கடவுளரின் உருவங்களை ஓவியமாகத் தீட்ட முடியுமா?

ஓவியம் என்று தோன்றியது? இந்த வினவிற்கு விடைகாண வேண்டுமானால் நாம் தொல்பழங்காலத்து மாந்தனின் வரலாற்றுக்குச் செல்லவேண்டும். அவன் தன் மனத்தில் தோன்றிய எண்ணங்களை வெளியிடச் சொற்களை அறியும் முன்பே தான் கண்ட காட்சிகளைப் பிறருக்கு உணர்த்தக் கற்றுக்கொண்டான்; அஃதாவது அவன் எழுத்தறிவு பெறுவதற்கு முன்பே கலையறிவைப் பெற்றுவிட்டான்; வன விலங்குகளைக் கட்டுப்படுத்தித் தான் இட்ட வேலைகளைச் செய்ய அவற்றைப் பழக்குவதற்கு முன்பே தான் கண்ட காட்சிகளை ஓவியங்களாகத் தீட்டக் கற்றுக்கொண்டான். இதனை அவன் வாழ்ந்த குகைகளிலே இன்றும் காணலாம். தொன் மாந்தன் விலங்குகளை வேட்டையாடி வாழ்ந்தான். இவனுடைய இத்தகைய வேட்டைக் காட்சிகளே இவன் வாழ்ந்த குகைகளில் ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இதற்காக இவன் வரிகளையும், வண்ணங்களையும் குகைச் சுவர்களிலே பயன்படுத்தினான். பச்சிலைச் சாறு, செம்மண், விலங்குகளின் கொழுப்பு ஆகியவற்றைக் குழைத்துத் தனக்கு மகிழ்ச்சியளித்த வேட்டைக் காட்சிகளையும், பிற விலங்குகளின் உருவங்களையும், தன்னுடன் வாழ்ந்த மாந்தர்களின் உருவங்களையும், தாம் வாழ்ந்த இயற்கையான மலைக் குகைகளில் தீட்டினான். இத்தகைய விலங்கு-மாந்தப் போர்க்களக் காட்சிகளுக்குப் பின்னே தான் வாழ்ந்த மலைகளின் இயற்கைக் காட்சிகளையும் அவன் தீட்டினான்.

மேலே கண்ட உண்மை வரலாற்றின் படிவங்களாக இன்று பல ஓவியக்காட்சிகள் இந்தியாவெங்கிலும் காணப்படுகின்றன. மத்தியப் பிரதேசத்தில் உள்ள சிங்கன்பூர் மலைச்சரிவில் இத்தகைய வேட்டைக் காட்சிகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் காட்டெருமையை வேட்டையாடும் காட்சியே மிகவும் சிறப்பாகக் காணப்படுகிறது. இதில் தடியும் ஈட்டியும் தாங்கிய மாந்தர்கள் காட்டெருமையை விரட்டித் தாக்குகிறார்கள். இந்த ஓவியத்திற்குக் கீழே பன்றியை விரட்டும் ஒரு காட்சியும், மற்றோரிடத்தில் ஒரு கரடி ஒரு வேடனைப் பிடித்துக்கொள்ள, அவனை அதன் பிடியிலிருந்து தப்புவிக்க மற்றொரு வேடன் பின்புறத்திலிருந்து கொண்டு அக் கரடியைத் தடியால் அடிக்கும் காட்சியும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. மற்றொரு காட்சி ஒரு நாய் சினத்தோடு கவ்வியெழுந்து குரைக்கும் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இக் காட்சிகளைத் தீட்டுவதில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள வண்ணப் பொருள்களில் செம்மண் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய வண்ண ஓவியங்களை ஸ்பெயின் (Spain) நாட்டிலுள்ள கோகுல் (Gogul) என்னுமிடத்தில் காணப்படும் தொல்பழங்

காலத்து ஓவியங்களோடு ஒப்பிடலாம் எனத் திரு. சி. சிவராம மூர்த்தி குறிப்பிடுகிறார்.*

சிங்கன்பூரைத் தவிர மத்தியப் பிரதேசத்தில் மிர்சாபூர், பாந்தா ஆகிய இடங்களிலும், பண்டேல்கண்டில் விந்திய மலைத்தொடரில் உள்ள மகாதேவ மலைச்சரிவுகளிலும், பாகேல்கண்டில் உள்ள கைமூர் மலைச்சரிவுகளிலும், ஆந்திராவிலுள்ள பெல்லாரியிலும் இத்தகைய தொல்பழங்காலத்து ஓவியங்கள் காணப்படு கின்றன. மிர்சாபூரில் பால்தூரியா மாவட்டத்தில் ஒரு கலைமானை வேட்டையாடும் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. லோகிரி என்னும் குகையில் ஒரு கயிற்றின் முனையில் ஈட்டிபோன்ற ஒரு படைக் கலத்தைக் (Harpoon) கட்டி ஒரு விலங்கின் மீது வீசியெறிந்து வேட்டையாடும் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதைத் தவிர கல்லாலான ஈட்டிகளும் வேட்டைகளுக்குப் பயன்பட்டன என் பதை லிக்குனியா, போர்மங்கர், அரின் அர்னு முதலிய குகை களிலும், விந்தியமலைப் பகுதியிலுள்ள சர்க்காத், குரியா, குந்து, கர்பதியா ஆகிய குகைகளிலும், ஓசங்காபாதிலுள்ள பாச்சு மார்க்கி குகைகளிலும் காணலாம். பாச்சுமார்க்கி குகைகளிலுள்ள ஓவியங்களில் ஒரு குரங்கு புல்லாங்குழல் வாசிக்கும் காட்சியைச் சிறப்பானதாகக் கூறலாம். பெல்லாரி மாவட்டத்தில் காப்கல்லூர் குகையில் வேட்டைக் காட்சிகளோடு, காட்டெருமைகள் மோதிக் கொள்ளுவதும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. யானைகள், பறவைகள், கூடாரக் கொம்புள்ள சடைஎருதுகள் முதலியவற்றின் உருவங் களும் தீட்டப்பட்டுள்ளன. மேலைக் கரையிலுள்ள மலைவாரத்தில் (மலபாரில்) வயநாடு என்னும் இடத்தில் காணப்படும் ஏதக்கல் குகையில் மாந்த உருவங்களும் விலங்குகளின் உருவங்களும் மிக எளிமையாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. அத்தோடு, இடைக்காலத் தைச் சேர்ந்த பல கல்வெட்டுச் சாசனங்களும் இதில் காணப்படு கின்றன. இன்று வரலாற்று ஆசிரியரான திரு. ஏ.எல். சிரீவத்சவா என்பவர் விந்தியமலைச் சரிவுகளில் உள்ள பண்டைய குகைகளில் பல ஓவியங்களைக் கண்டுபிடித்துள்ளாரென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

நாம் இதுவரை வரலாற்றுக் காலத்திற்கு முந்திய ஓவியக் கலையையும், அது காணப்படும் சில இடங்களையும் கண்டோம். இங்கு சிந்துவெளிப் பொருள்களில் காணப்படும் ஓவியக் காட்சி யையும் குறிப்பிட வேண்டியுள்ளது. இங்குக் கிடைத்துள்ள முண்டப் படிமத்திலும், மண்பாண்டங்களிலும், கல்லறைச் சுவர் களிலும் பறவைகள், விலங்குகள் முதலியவற்றின் உருவங்கள் ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. சுமேரியர், எகிப்தியர் முதலி

* Indian Painting—C. Sivaramamurti.

யோரின் புதைபொருள்களில் காணப்படும் ஓவியங்களுக்கு இவை சற்றேனும் தரத்தில் குறைந்தவை அல்ல.

இலக்கியச் சான்றுகள்

இத்தகைய ஓவியக்கலையைப்பற்றிப் பொதுவாக இந்திய இலக்கியங்களிலும், சிறப்பாகத் தமிழ் இலக்கியங்களிலும் குறிப்புகள் உள்ளனவா என்பது பற்றிச் சுருக்கமாக அறிவோம். சிந்துவெளி நாகரிகத்தை அழித்துத் தங்களின் வாழ்விடமாக இந்தியாவை ஆக்கிக்கொண்ட வந்தேறிகளான ஆரியர்களின் வேதங்களிலும், ஓவியம் போன்ற கலைகளைப் பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. தச்சுவேலை மாழை (உலோக) வேலை, பொன் வேலை முதலியன பற்றியும், ஆடை, அணிகலன்களைப் பற்றியும் ரிக்குவேதம் குறிப்பிடுகிறது. உபநிடதங்களில் ஒன்றான சாந்தோக்கிய உபநிடதத்திலும், வேதாங்கங்களிலும், உபவேதாங்கங்களிலும் போர்க்கலை, மருத்துவக்கலை, எழுத்துக்கலை முதலிய பல்வேறு கலைப்பிரிவுகள் பற்றிய குறிப்புகள் வருகின்றன. 'எது ஒன்றன் பிரதிருபமாக இருக்கிறதோ அதுவே சிற்பம்' என்று சதபத பிராம்மணம் கூறுகிறது. சிற்பிகளை இராசச் சிற்பிகள், ஊர்ச் சிற்பிகள் என இருவகையாகப் பிரித்துக் கூறும் பாணினி, அவர்களின் இலக்கணங்களையும் விவரித்துள்ளான். கணிகைகளும் நடிகைகளும் ஓவியக் கலையையும் கற்றுத் தேறவேண்டுமென்கிறான் சாணக்கியன். இராமாயணம், மாபாரதம் போன்ற இதிகாசங்களிலும், புத்த சமண நூல்களிலும் ஓவியத்தைப் பற்றிய விரிவான செய்திகள் காணப்படுகின்றன.

இன்று தமிழ்நாட்டில் காணப்படும் ஓவியங்களில் தொன்மையானவை பல்லவர்கால ஓவியங்களே. ஆயின், தமிழகத்தில் கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டுவரை 'ஓவியம்' அறியப்படவில்லையா யென்ற வினா நம்மிடையே எழக்கூடும். மேற்கூறிய இலக்கியங்கள் யாவற்றிற்கும் முந்திய பண்டைய இலக்கியமான தொல்காப்பியத்தில் ஓவியம் பற்றிய செய்தி விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. போரில் விழுப்புண்பட்டு இறந்த வீரனுக்கு 'நடுகல்' எடுத்து அதில் அவ்வீரனின் உருவத்தைச் செதுக்கி வழிபடும் வழக்கத்தைத் தொல்காப்பியம் விவரிக்கிறது. கல்லில் இவ்வாறு ஓர் உருவத்தைச் செதுக்குமுன் அதை ஓவியமாக வரைந்துகொண்டு செதுக்குவர் என்பதால் ஓவியக்கலை தொல்பழந் தமிழகத்தில் சிறப்புற்றிருந்ததை அறிகிறோம்.

பழந்தமிழகத்தில் ஓவியக்கலையைப் பற்றி மிகச்சிறந்த நூல் ஒன்று இருந்தது என்பதனைச் சிலப்பதிகாரத்திலிருந்து அறிகிறோம்.

நாடக மகளிர்க்கு ஓவியச் செந்நூல் கற்பிக்கும் பாங்கும், நடனக் கலைக்காகப் பல்வேறு கலைகளையும் கற்கும் நடனமாது ஓவியக் கலையை அறிந்தாக வேண்டும் என்ற விதியும் தமிழகத்தில் இருந்தது என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் சுட்டிக்காட்டுகிறது. மாதவியின் நடன அரங்கேற்றம் நிகழ்ந்த நடன அரங்கின் மேற்கூரையில் கண் கவர் ஓவியங்கள் பல தீட்டப்பட்டிருந்தனவென்றும், அவ்வரங்கின் கூரை ஓவிய விதானம் என்று அழைக்கப்பட்டதென்றும் அறி கிறோம். இதைத்தவிரக் கேடயங்களிலும் கண்ணைக்கவரும் ஓவி யங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்தனவென்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. சிலப்பதிகாரத்தோடு வைத்து எண்ணத்தக்க மற்றொரு காவிய மான மணிமேகலையிலும் ஓவியத்தைப்பற்றிய செய்திகள் காணப் படுகின்றன. மதுரை மாநகரத்திலிருந்த நிலைமாடங்களையுடைய மனைகளில் வானவர் முதலான தேவர்களின் உருவங்களும் உயிருள்ளவைபோல் வெண்சுதை பூசிய சுவர்களிலும், கூரை களிலும் ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டிருந்ததை, நகருக்குப் புதிதாக வந்தவர் கண்டு வியந்தனரென மணிமேகலை கூறுகிறது. காதலன் தான் விரும்பிய பெண்ணை மணக்க முடியாத நிலையில் ஒரு துணியில் அவள் உருவத்தை ஓர் ஓவியமாக வரைந்து கொண்டு மடல் ஏறுதல் வழக்கம் என்று அகப்பொருள் நூல்களில் காண் கிறோம். தலையாலங்கானத்துச் செருவென்ற பாண்டியன் நெடுஞ் செழியன் கோப்பெருந்தேவி கட்டிலின் மேற்கூரையில் பலவகை ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்தனவென்றும், அவற்றுள் திங்களும் அவன் அருகில் உரோகிணியும் இருப்பதுபோன்ற ஓவியத்தைக் கோப்பெருந்தேவி நோக்கித் தானும் உரோகிணியைப்போல என்றுமே தன் கணவனோடு இணைந்திருக்க முடியாதோ என வருந் தினளென்று நெடுநல்வாடை கூறுகிறது.

ஓவியனின் இலக்கணத்தை மதுரைக் காஞ்சி என்னும் நூல் மிக நுணுக்கமாக சுட்டிக்காட்டுகிறது. பார்ப்பவர் கண்ணையும் கருத்தையும் ஈர்க்கத்தக்க ஓவியங்களைத் தீட்டுபவனே ஓவியன் ஆவான் என்னும் பொருள்பட, மதுரைக் காஞ்சி ஓவியர்களைக் 'கண்ணுள் வினைஞர்' என அழைக்கிறது. ஓர் ஓவியத்தைத் தீட்டு முன்னர் அதனை மனமென்னும் திரையில் வரைந்துகொண்டு பின்னரே அதனைச் சுவரொட்டியின்மீதோ துகிலின்மீதோ வரைய வேண்டும் என்பதனை மணிமேகலை சுட்டிக்காட்டுகிறது. உவ வனத்துப் பளிங்கறையில் நின்ற மணிமேகலையை அங்குள்ள ஓவியங் களில் ஒன்றாகவே கருதி, இத்தகைய ஓவியங்களை வரைய ஓவியன் எத்தகைய உருவத்தைத் தன் மனத்தில் எழுதிப்பார்த்தானோ என அவளைத் தேடிச் சென்ற உதயகுமரன் வியக்கிறான். மகேந்திர வர்மன் காலத்தில் வாழ்ந்த திருநாவுக்கரசர் திருவாரூர்க்

கோயிலில் வீற்றிருக்கும் சிவபெருமானை நோக்கி, 'உள்ளம் என்னும் சீலையில் உன் உருவெழுதிப் போற்றுவேன்' எனப் பாடுகிறார். இதிலிருந்து முதலில் தன் உள்ளத் திரையில் தான் வரைய வேண்டிய உருவத்தை உருவமாக வரைந்துகொண்டு பின்னர் அதனைத் திரையில் வரைந்தனர் என்பது தெளிவாகிறது. முதலில் மேலோட்டமாக வரைந்துகொண்டு பின்னரே வண்ணங்களைத் தீட்டுவார்கள். அவ்வாறு வண்ணங்களைத் தீட்டுமுன் மேலோட்டமாக வரையப்படும் ஓவியத்தைப் புனையா ஓவியம் என்று அழைத்தனர். ஓவியங்கள் அமைத்து ஆடை நெய்யும் வழக்கம் பழந் தமிழகத்தில் இருந்ததென்பதற்கு மணிமேகலையில் சான்று உள்ளது. உவவனத்தை ஓர் எடுத்துக்காட்டால் விளக்கவந்த சாத்தனார் காவிரிப்பூம்பட்டினத்தில் இருந்த உவவனம் ஒரு சிறந்த ஓவியனால் ஓவியங்கள் அமைத்து நெய்யப்பெற்ற ஆடைபோலக் காட்சி அளித்ததென்கிறார். இதிலிருந்து நடன மகளிர்க்கும் தச்சருக்கும், தட்டாருக்கும், நெசவாளருக்கும், சிற்பிகளுக்கும், மற்றவர்களுக்கும் ஓவியம் ஓர் அடிப்படையான, இன்றியமையாத கலையென்பது தெளிவாகிறது. பழங்காலத்தில் பெரும்பாலான ஓவியங்கள் சுவர்களிலேயே தீட்டப்பட்டிருந்தனவென்பதைச் 'சுவரை வைத்துச் சித்திரம் எழுதவேண்டும்' என்னும் முதுமொழியால் அறியலாம். கரிகாற்சோழன் காலத்திலே காவிரிப்பூம்பட்டினத்துக் கோயிலின் சுவர்கள்மீது தீட்டப்பெற்றிருந்த பலவகை ஓவியங்கள் அருகிலிருந்த வீதியில் ஓடிய தேர்களினால் எழுந்த தூசியால் அழுக்கேறிவிட்டனவென்றும், இது பார்ப்பதற்குப் புழுதியை மேலே பூசிக்கொண்டதுபோன்று காட்சி அளித்ததென்றும் பட்டினப்பாலை கூறுகின்றது. ஒரு சிற்றூரிலிருந்த மக்கள் குடிபெயர்ந்துவிட்டதால் அவ்வூர்க் கோயில்களின் சுவர்களில் எழுதப்பட்ட தெய்வத் திருவுருவத்தின் புனிதத் தன்மை கெட்டுவிட்டதென்று அகநானூறு கூறுகின்றது. திருப்பரங்குன்றத்துக் கோயில் மண்டபங்களில் சூரியன், வெண்ணிலா, விண்கோள்கள், இரதி, மன்மதன், இந்திரன், அகலிகை, பூனை, கௌதமன் முதலிய பல்வேறு ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்தனவென்பதைப் பரிபாடல் கூறுகிறது.

இவ்வாறு கோயில்களைத் தவிர வீடுகளிலும் ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டனவென்பதற்கும் தமிழ் இலக்கியங்களில் பல சான்றுகள் கிடைக்கின்றன. ஓவியங்களைச் சுவர்களில் வரைவதற்கு முன் நன்றாகக் குழைத்த வெண்சாந்தைச் சுவர்மீது தீட்டுவது வழக்கம் என்பதையும், அச் சாந்து மென்மையும், ஒளியும் பெற்று விளங்கிய தென்பதையும், 'வெள்ளியன்ன விளங்கும் சுதை' என்று நெடுநல்வாடையிலும், 'வெள்ளி வெண்சுதை

இழுகியமாட்டத்து,' 'வெண்சுதை விளக்கத்து வித்தகரியற்றிய கண்கவர் ஓவியம்' என்று மணிமேகலையிலும் கூறப்படுவதைக் கொண்டு அறியலாம். ஓவியங்கள் தீட்டுவதற்காக இரண்டுவகைத் தூரிகைகள் பயன்படுத்தப்பட்டன என்பதைச் சிலப்பதிகாரம் போன்ற நூல்களிலிருந்து அறிகிறோம். இந்த இரண்டு தூரிகைகளில் ஒன்று துகிலிகை எனப்படும்; மற்றொன்று வட்டிகை எனப்படும். வண்ணங்களைக் குழைத்துப் பயன்படுத்தும் முறைகளும் திரையில் ஓவியங்களைத் தீட்டுமுன் மெழுகை அதன் மீது பூசி அதனை ஓவியத்திரையாக அணியமாக்கும் முறைகளும் நம் சங்க நூல்களில் காணப்படுகின்றன.

இவ்வாறு ஓவிய இலக்கியம்படைத்த தமிழர்கள், ஓவியர்கள் வாழ்வதற்கெனவே தனி வீதிகளையும் அமைத்த தமிழர்கள், தீட்டிய பண்டைய ஓவியங்கள் இலக்கியங்களில் தவிரப் பல்லவர் காலத்திற்கு முன்பு வேறெங்கிலும் காணப்படாததற்குக் கரணியம் என்ன? அவர்களால் தீட்டப்பெற்ற ஓவியங்கள் அவர்களது பிற பண்பாடுகள் அழிந்துபட்டதைப்போலவே அழிந்துபட்டன வென்றும், பல்லவர்கள் அதற்கு மீண்டும் உயிர் கொடுத்துச் சித்தன்னவாசல், காஞ்சிபுரம் முதலிய இடங்களில் தீட்டி இன்று நம்மைக் காணும்படி செய்துள்ளனரென்றே கொள்ளவேண்டும். இன்று காணப்படும் தமிழ்நாட்டு ஓவியங்கள் யாவும் ஆரியப் பண்புகளுடன் தெய்வத் தன்மையோடு காட்சியளிக்கின்றன. எனவே, பழந்தமிழர் ஓவியங்கள் என்பது ஊகித்தறியவேண்டியவையே யன்றி இவ்விலக்கியச் சான்றுகளாலும் தெற்றென அறிய முடியாதவையாம்.

இயல் 2

சாதவாகனரின் ஓவியங்கள்

(கி.மு. 235—கி.பி. 220)

சாதவாகனர் காலத்தில் ஆரிய சமயம் சிறப்புற்று விளங்கியதோடு புத்த, சமணசமயக் கலைகளும் சிறப்பாக வளர்ச்சி பெற்றனவென்பதை அறிவோம். இந்திய வரலாற்றில் காணப்படும் மிகவும் தொன்மையான வண்ண ஓவியங்கள் முதன்முதலில் சாதவாகனர்களின் குடைவரைகளில்தாம் காணப்படுகின்றனவென்றும், அத்தகைய குடைவரைகளில் மிகவும் புகழ்பெற்றவை அசாந்தாவிலுள்ள ஒரு சில குடைவரைகள்தாமென்றும் திரு. சி. சிவராமமூர்த்தி கூறுகின்ருர். நாசிக், பெத்சா, கர்லி, கொண்டேணி முதலிய பெயர் பெற்ற புத்தக் குடைவரைகள் இவர்கள் காலத்தில் குடையப்பட்டன. சாதவாகனர்களின் சிற்பக்கலைக்குப் பெயர்போன பாச்சா, அமராவதி, சாஞ்சி முதலிய இடங்களிலுள்ள சிற்பங்களைப் போலவே அசாந்தாவிலும் காணப்படுகின்றன. அசாந்தாக் குகைகள் கி.மு. இரண்டாம் நூற்ருண்டிலிருந்து கி.பி. எட்டாம் நூற்ருண்டுவரை குடையப்பெற்றவையாகும். அங்குள்ள முப்பது குடைவரைகளில் கொண்டேணிக் குடைவரையைத் தவிர மற்ற எல்லாக் குடைவரைகளிலும், சுவர்களிலும், தூண்களிலும் மனத்தைக் கவரும் காட்சிகள் ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் ஒன்பது, பத்து, பத்தொன்பது, இருபத்தாறு, இருபத்தொன்பது என்ற எண்ணுள்ள குடைவரைகள் புத்தக் கோயில்களாகும். மற்ற இருபத்தைந்து குடைவரைகளும் புத்த மடாலயங்களாகும். தற்பொழுது ஓவியங்கள் காணப்படும் குகைகளில் புகழ்பெற்றவை ஒன்று, இரண்டு, ஒன்பது, பத்து, பதினாறு, பதினேழு என்ற எண்ணுள்ளவையேயாகும். இவற்றுள் சாதவாகனர் காலத்தில் குடையப்பட்டனவாகக் கொள்ளப்படுபவை ஒன்பதாம், பத்தாம் குடை

வரைகளாகும். இவற்றில் காணப்படும் கலையமைப்புகள் பாச்சா, சாஞ்சி, சாக்கியப்பேட்டே, அமராவதியின் தொடக்ககாலக் கலைகள் ஆகியவற்றோடு ஒத்திருக்கின்றன. இதில் காணப்படும் பிராமி எழுத்துகளில் செதுக்கப்பட்ட சாசனங்கள் கி.மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவையென்பதை அடிப்படையாகக்கொண்டு இவை சாதவாகன மரபின் தொடக்க காலத்தில் தோராயமாகச் சதகர்னியால் (கி.மு. 202-192) செதுக்கப் பட்டிருக்க வேண்டுமென அறிஞர்கள் கருதுகின்றனர். இவன்தான் சாஞ்சித் தோரணவாயிலை விதிசநாட்டு தந்தத் தொழிலாளர் களைக் கொண்டு செதுக்கினானென்று அத் தோரணவாயிலுள்ள கல்வெட்டு குறிப்பிடுகின்றது.

வடக்கே சுங்கர்களும், குசானர்களும், கிழக்கே சேதிகளும் (கலிங்கர்களும்), தக்கணத்தில் சாதவாகனர்களும் படைத்த கலைகள் மௌரியர்களின் வழித்தோன்றலே என்று கலைஞர்கள் கருதுகின்றனர். ஏனென்றால் இவை யாவும் ஒருவகைப் பொதுப் பண்பால் இணைந்து காணப்படுகின்றன. பர்கூத், அமராவதி ஆகிய வற்றில் காணப்படும் தொடக்ககால உருவங்களை அசாந்தா விலுள்ள பத்தாவது குடைவரையில் காணப்படும் உருவங்களோடு ஒப்பிட்டால் இவை ஒரே மாதிரியிலிருப்பதைக் காணலாம். எடுத் துக்காட்டாக, அவற்றின் தலைப்பாகைகள், கழுத்தணிகள், காதணி கள் கைகளை வைத்திருக்கும் பாணிகள், முகபாவனைகள் ஆகியவை கிட்டத்தட்ட ஒரே வகையாய் அமைந்திருப்பதை அறியலாம். சாஞ்சியிலுள்ள ஓர் உருவத்தின் தலைப்பாகையில் விசிறி மடிப்புக் காணப்படுகிறது. இதேபோன்ற பாணியை வடமதுரையிலும், அமராவதியிலும் காணலாம். இவ்வாறு சாதவாகனர் கலையில் உருவாகிய ஓவியப்பாணி பிற்கால இந்திய ஓவியங் களுக்கும் எடுத்துக்காட்டாய் விளங்கியதென்பதை யாவரும் ஏற்கின்றனர்.

அசாந்தாக் குடைவரை ஒன்பது

ஏற்கெனவே நாம் குறிப்பிட்டதுபோல இஃது ஒரு புத்தக் கோயில் மண்டபமாகும். அழகிய முகப்பையும், உட்புறத்தின் நடுவில் குடத்தையும், அதன் இருமருங்கிலும் பக்கச் சிறைகளையும் கொண்டுள்ள இக் குடைவரையில் வரிசையாக நிற்கும் கற் றூண்கள் கண்ணைக் கவர்கின்றன. இக் குடைவரையில் இரண்டு மடிப்புகளாகப் பூசப்பட்ட வண்ணங்கள் காணப்படுகின்றன. இதன் தன்மையும், பாணியும் நமக்குக் கி.மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டு ஓவியத் தன்மையை அறிய உதவுகின்றன.

அசாந்தாக் குடைவரை பத்து

அசாந்தாக் குகைகளில் மிகவும் தொன்மைவாய்ந்தது இப் பத்தாவது குடைவரையாகும். இது கி.மு. இரண்டாம் நூற்றுண்டில் வெட்டப்பட்டதென்பதை இங்குள்ள கல்வெட்டு ஒன்று குறிப்பிடுகிறது. இதனை வெட்டுவித்தவன் வசித்தி புத்த கதாதி என்பவன் என்பதையும் இக் கல்வெட்டிலிருந்து அறிகிறேம். இதிலுள்ள ஓவியங்கள் போதிமரத்தை வழிபடுவதை விளக்குகின்றன. ஓர் அரசன் தன் பரிவாரங்களுடன் சென்று போதிமரத்தை வழிபடும் காட்சி இங்குச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. மற்றெரு காட்சியில் அரசன் பத்துப் பெண்களின் நடுவே நின்றுகொண்டு தனது இடக்கையை அருகில் நிற்கும் பெண்ணின் வலத்தோள்மீது வைத்துக்கொண்டு தனது வலக்கை ஆள்காட்டி விரலால் போதிமரத்தைச் சுட்டிக்காட்டி ஏதோ கூறுகிறன். அவனது இடப் புறத்தில் நான்கு பெண்களும் ஒரு குழந்தையும் உள்ளனர். இவர்களுக்கும் இடப் பக்கத்தில்தான் அந்தப் போதிமரம் நிற்கிறது. அவனுக்கு வலப்புறத்தில் நிற்கும் ஐந்து பணிப்பெண்களில் ஒருத்தி கவிகை ஏந்தி நிற்கிறுள்; அவளுக்கு இருபுறமும் நிற்பவர்கள் பூசைப் பொருள்கள் நிரம்பிய பாத்திரங்களை எடுத்துச்செல்கின்றனர்; மற்றவர்கள் அரசன் கூறுவதை உற்றுக் கேட்கின்றனர். இதில் காணப்படும் உருவங்களில் தலையலங்காரங்கள், ஆடைஅணிகலன்கள் முதலியன மிகைபடக் காணப்படுகின்றன.

இந்தப் பத்தாவது குடைவரையின் மற்றெரு புறத்தில் புத்தரின் பழம்பிறப்பியக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு தீட்டப்பட்ட இரண்டு ஓவிய அணிகள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்று சாத்தாந்தன் (Chhaddanta) கதையை விளக்குவதாகும். பழம் பிறவியொன்றில் புத்தர் ஓர் யானைக்கூட்டத்தின் தலைவராக இமயமலைச் சாரலில் வதிந்தபோது மகாசுபாத்தா, சூலசுபாத்தா என்னும் இருமனைவியரோடு (யானைகள்) வாழ்ந்தார். இளம் மனைவியான சூலசுபாத்தா தன் கணவர் மகாசுபாத்தாவிடம் பெரும் காதல் கொண்டிருப்பதைப் பொருதவளாய் உயிர் நீத்துக் காசி அரசன் ஒருவனுக்கு மகளாகப் பிறக்கிறுள். தன் முன்பிறவியில் கணவராயிருந்த புத்தர் இன்னமும் தன் மனைவியுடன் வாழ்வதைப் பொருதவளாய் அவரை வேட்டையாடித் தந்தங்களைக் கொண்டு வந்தால்தான் தன் நோய் நீங்குமெனப் பொய் நோயுற்றுப் படுக்கையில் கிடக்கிறுள். யானைக் கூட்டத்தின் நடுவே ஆறு தந்தங்களுடன் கம்பீரமாய் நிற்கும் சாத்தாந்தனை காசியரசனுல் அனுப்பப்பட்ட வேடர்கள் மரங்களில் மறைந்து நின்று அம்பெய்து கொல்லுகிறுர்கள். இவர்களின் கொடிய

செயலைக் கண்டு புலியும் கரடியும்கூட நடுநடுங்கி வெறித்து நோக்கு கின்றன. வேடர்கள் சாத்தாந்தனின் தந்தங்களை சுமந்துவந்து காசி அரசனின் அரசவையில் வைக்கின்றனர். அவற்றைக் கண்டதும் அவ்விளவரசி தன் முன்பிறவியில் சாத்தாந்தனோடு கழித்த இன்ப நாள்களை எண்ணித் துக்கத்தால் வருந்தித் தலை குனிந்து மீண்டும் தேறுதவளாய் மரணம் அடைகிறாள். இக் கதையை அடிப்படையாகக் கொண்டு தீட்டப்பட்ட ஓவிய அணி வரிசைகளில் கண்ணையும் கருத்தையும் கவரத்தக்கன சாத்தாந்தன் தன் கூட்டத்தாரின் நடுவே நிற்கும் கம்பீரத் தோற்றமும், அவனை வேட்டையாடும் சோனுத்திரன் எனும் வேட்டைக்காரனின் அம்பெய்யும் செயலும், அதனைக் கண்டு நடுங்கும் விலங்குகளின் பார்வையும், தந்தங்களைக் கண்ட அரசியார் தலைகுனிந்து கழிவிரக்கம் கொள்ளுதலும், அவளைச் சுற்றிலும் பரபரப்புடன் நின்று பணிபுரியும் பணிப்பெண்களின் காட்சியும் ஒரு சிறந்த நாடகக் காட்சிகளைப்போல் நெஞ்சத்தை ஈர்ப்பனவாய்த் தீட்டப் பட்டுள்ளன. ஆனால், இன்று இந்த ஓவியங்கள் மிகவும் சேத மடைந்து காணப்படுகின்றன.

இவ்வாறு கி.மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் தொடங்கிய சாதவாகனர்களின் ஓவியக்கலை அவர்களின் ஆட்சிக்காலம் முடியும் வரையில் சிறப்புற்று விளங்கியதென்பதை மற்றோர் எடுத்துக் காட்டால் விளக்கலாம். பேரா. ஜோவன் துப்ரேல் என்பவரால் பெத்சா குகையில் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட ஓர் அழகிய பெண்ணுரு வத்தின் ஓவியம் சாதவாகனரின் கடைசிக் காலத்தில் அதாவது, கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டின் முடிவில் தீட்டப்பட்டதெனக் கூறுகின்றனர். இதேபோன்ற உருவம் அமராவதி, கர்லி முதலிய இடங்களில் சிற்பங்களாக வடிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்தப் பெண்ணின் ஓவியத்தைச் சீனத்துருக்கியத்தில் உள்ள தண்டன் ஆயிலிக்கு (Danindan Oiliq) என்னும் இடத்தில் உள்ள தாமரைக்குள ஓவியத்தில் காணலாம் என்றும், இந்தியாவில் இருந்து இத்தகைய பாணியும் பண்பும் கிறித்தவ சகாப்தத்தின் தொடக்கத்திலேயே இத்தகைய மேலைநாடுகளில் பரவினவென்றும் திரு. சி. சிவராம மூர்த்தி கூறுகின்றார்.

சாதவாகனர் கால ஓவியங்களைப்பற்றி பி.சி. சென் என்பார் கூறும்போது குறிப்பாக இளைஞர் இவற்றைக் காணத் தவறக்கூடா தென்கிறார். வார்த்தெடுத்த சிலைபோல் ஒருங்கமைந்து காணும் அங்கங்களையும், துடிஇடைகளையும் இவற்றில் ஒட்டியுள்ளதோ இல்லையோயென ஐயுறும் வகையில் அணிவிக்கப்பட்டுள்ள அழகிய வண்ண ஆடைகளையும் ஒவ்வோர் உறுப்பிலும் சுண்டியிழுக்கும்

நளினத்தையும் கொண்டும், இசைக் கருவிகளை வாசித்துக் கொண்டும், எதிரேயுள்ள இளங்காதலர்களின் ஏக்கப் பார்வைக்கு இரையாகி நிற்கும் இளம்நங்கையரைக் காணத் தவறுவது எந்தக் கலைஞனால் (இளைஞனால்) இயலும் என்பதே அவர் வியப்பும் வினவுமாகும். அடுத்துக், காந்தாரக்கலையில் குருவைப்போலுள்ள புத்தர், வடமதுரையில் உள்ளூர்ச் சாமியார்போல் காட்சியளித்து, அமராவதியில் உபதேசராகி, சாதவாகனரின் அசாந்தாக் குகை பத்தில் உயரமான மேடையிலமர்ந்து, செஞ்சமயக் கயிறுகளைக் கட்டிக்கொண்டு, சந்தனப்பொட்டை இட்டுக்கொண்டு, பக்கத்தில் இல்லறத்தாரும், துறவறத்தாரும் புடைசூழ நிற்பதை யாரால் வியக்காமலிருக்க முடியும் என்பது மற்றொரு கலைஞரின் வியப்பும் வினவுமாகும்.

இவ்வாறு மேற்கே பாச்சா, பெத்சா ஆகிய இடங்களிலும், அமராவதி, சாக்கியபேட்டை ஆகிய இடங்களிலும் காணப்படும் சாதவாகனரின் கலைச்செல்வம் அமராவதியில் பெயர்பெற்ற 'நூக்கிணைப்பா'கத் திகழ்ந்தது. சுன்னாரிலுள்ள மூன்றாவது சைத்தியாக் குகையில் ஒரு தூணில் அழகிய அணிகலன்களையணிந்து காணப்படும் ஒரு பெண்ணின் ஓவியம் சாதவாகனரின் காலத்ததெனக் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது.

இயல் 3

குசானரின் ஓவியங்கள்

(தோரா. கி.பி. 20—335)

சுங்கர்களுக்குப் பிறகு வடஇந்தியாவை ஆண்டவர்களில் பெரும் வலிமை படைத்தவர்கள் குசான அரசர்கள் ஆவார்கள். உருவ வழிபாட்டைப் பின்பற்றி மகாயாணப் பிரிவை வளப் படுத்திக் காந்தாரக்கலையைப் படைத்தவர்கள் குசானர்கள் ஆவார்கள். இவர்கள் காலத்தில் மகாயாணக் கோட்பாடுகள் யாவும் சமஸ்கிருதத்தில் எழுதப்பட்டன. எனவே, இச் சமயக்கலையில் ஆரியச்சாயல் படிந்துவிட்டது. ஆரியக் கடவுளருக்கெனத் தனிக்கோயில்கள் எழுந்தன. ஆயினும், புத்த சமணக்கலைகள் உயிருடன் இருந்தன. குசானர் காலத்தில் வடமதுரையை மையமாகக் கொண்டு மேற்கே ஆப்கானிசுத்தானம் வரையில் இந்தியக் கலைகள் பரவி நின்றன. எனவேதான் கிரேக்க, உரோமானிய, இரானிய, சீனப் பண்புகளும் இந்தியக்கலைப் பண்புகளுடன் இணைந்து ஒரு புதிய பண்பாட்டை உருவாக்கின. இன்றும் நடு ஆசியாவில் உள்ள சிற்ப ஓவியக்கலைகளில் இத்தகைய பாணியை நாம் காணுகிறோம். எனவே, குசானர் காலத்தில் கிரேக்கர் முதலான அயலவர்களின் கலைப்பாணிகள் இந்தியப் பாணியில் ஆக்கம் பெற்றனவென்றும் இதனுல்தான் இந்தியக் கலைகள் ஒரு புதுமெருகுடன் ஒளி பெற்றனவென்றும் சிலர் கூறுகின்றனர். இவ்வாறு ஆக்கம்பெற்ற அயலகப்பாணி ஏன் இந்தியாவில் நிலைத்து நிற்கவில்லை என்று வினவும்போதுதான், அதன் உண்மை வெளியாகிறது. மாந்தரின் உடல்களைக் கிரேக்கர்கள் தசை, நரம்பு, நளினம் முதலியவற்ரேடு மனத்தை ஈர்க்குமாறு படைத்தார்கள். இத்தகைய படைப்பில் எத்தகைய உள்நோக்கமும் இல்லை. ஆனுல் இந்தியரின் படைப்பில் உள்நோக்கம் இருந்தது; அது மக்களின் நம்பிக்கையை எதிரொளித்தது; எதிலும் தெய்விகத்தன்மையையும், ஆத்மிக உணர்ச்சியையும் ஆழமாகக்

கொண்டிருந்தது. எனவேதான் கிரேக்கப்பாணியின் உடல் அழகைத் தம் தெய்விகப்பாணியில் ஏற்றிக்கொண்டது. கிரேக்கக் கலையில் சமயத் தத்துவம் இல்லை. பகுத்தறிவு வாதமும், உலக இன்ப உணர்ச்சியை ஈர்க்கும் தன்மையும் இருந்ததே ஒழிய இந்தியக் கலையில் இருந்ததைப்போல இறைப்பொருளாய், இறைநிறை பொருளாய்க் காணும் தன்மை கிரேக்கக்கலையில் இல்லை. எனவே தான் குசானர் காலத்துக் கலை மீண்டும் இந்திய உணர்வின் முழு உருப்பெற்றுக் குப்தர் காலத்தில் திகழ்ந்ததென்று பர். வி.ஏ. சிமிது கூறுகிறார்.*

குசானர் காலத்து ஓவியங்களில் தலையாய சிறப்பு வாய்ந்தது பாலாவசுதி என்னுமிடத்தில் கிடைத்த புத்தரின் ஓவியமாகும். இந்த ஓவியம் தில்லியிலுள்ள தேசியப் பொருட்காட்சிச் சாலையில் வைக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் புத்தர் எத்தகைய உடையுமின்றி யோகநிலையில் அமர்ந்திருப்பதுபோல் தீட்டப்பட்டுள்ளார். இவர் உடல் முழுவதும் பல குறிகள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. அக் குறிகளில் அவருடைய மார்பகத்தில் காணப்படும் 'சிரீவத்சா' குறி மிகவும் சிறப்புடையது என்றும், ஒரு 'மகாபுருடர்' உடலில் இத்தகைய பல்வேறு குறிகள் காணப்படுவதே இயற்கை என்றும் கூறப்படு கிறது. மேருமலை, வாசுகி என்னும் பாம்பு, மற்றும் பல்வேறு உயிரி கள் இவரின் உடலில் தீட்டப்பட்டுள்ளன. எனவே. புத்தரை ஓர் 'அவதாரப்புருடன்' என்றும், விசுவரூபம் கொண்ட வீரப்புருடன் என்றும் எண்ணுமாறு இந்த ஓவியம் தீட்டப்பட்டுள்ளது. அவரது வலத்தோளிலும் இடத்தோளிலும் தாமரைத் தலைப்புகளையுடைய தூண்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. அடியிலிருந்து முனைவரையில் அத் தூண்களின் இருபக்கங்களிலும் இலைகள் வரிசையாகக் காணப் படுகின்றன. இந்த இலைகளை 'வச்சிரக்குறி' என்பர். ஆனால் இவற்றையும் தலைப்பிலுள்ள மூன்று தாமரையிதழ்களையும் தீக்கதிர்கள் எனக்கொண்டு முறையே புத்தம், தர்மம், சங்கம் என்றும் கூறுவர். தூணைச் சிவனுக்கும், தலைப்பிலுள்ள தாமரையை அக்கினிக்கும் ஒப்பிட்டும் கூறுவர். சிவனும் தீக்கடவுளும் (அக்கினி யும்) இணைந்தே தூண்வடிவில் சித்திரிக்கப்பட்டனரென்றும் கூறுகின்றனர். இவ்வாறு இவர் உடலில் காணப்படும் ஒவ்வொரு குறியும் ஒவ்வொன்றை உருவகப்படுத்துவதாகக் கூறி, இதைப் போன்ற ஆத்துமிகத் தத்துவத்தைக் கொண்ட புத்த ஓவியம் இதைத் தவிர வேறெதுவும் உலகில் இல்லையென்றும் கூறுகின்றனர்.

* A History of fine Arts in India and Ceylon—Dr. V. A. Smith.

காந்தாரக் கலை

குசானர் காலத்தில் 'காந்தாரக்கலை' புகழுடன் வளர்ச்சி பெற்றது. காந்தாரக்கலையென்றால் என்னவென்பது பற்றிக் 'கட்டடக்கலை' பகுதியில் விளக்கம் கண்டோம். அஃதாவது சலாலாபாத்து, அத்தா, பாமியான் ஆகிய முகாமையான ஆப்கானிசுத்தான நாடுகளும், சுவாத்சமவெளி, பெசாவர் மாவட்டம் ஆகிய இடங்களும் 'காந்தார நாடு' என்று அழைக்கப்பட்டன. இவை சுமார் 300 ஆண்டுகள் கிரேக்கரின் பிடியிலிருந்தன. இவற்றிற்குப் பெசாவர் நடுநாயகமாய்த் திகழ்ந்தது. இது கிழக்கும் மேற்கும் சந்திக்கும் மையமாக நின்றது. இப் பகுதியில் இந்திய, கிரேக்க, உரோமானிய, பாரசீகப் பாணிகளின் கூட்டால் வளர்ந்த ஒரு வகைப் புதுமுறைக் கலைப்பாணியையே 'காந்தாரக்கலை' என்கிறோம். சிறிய ஆசியாவிலும், உரோமானியப் பேரரசிலுமிருந்த கலைகளின்மேல் வளர்ச்சி பெற்ற கிரேக்க—உரோமப் பாணியே காந்தாரக்கலை என்பது பர். வி. ஏ. சிமிதுவின் விளத்தமாகும். மேலும் அவர் இத்தகைய பாணி இந் நாடுகளில் கி.பி. மூன்று நூற்றாண்டுகளில் வளர்ந்தோங்கியதென்றும் குறிப்பிடுகிறார். இதன் வளர்ச்சிக் காலத்தைப் பற்றியும், தோற்றக் காலத்தைப் பற்றியும் பலர் பலவகையாய்க் கூறுகின்றனர். இதைப்போலவே இதன் மூலம் கிரேக்கத்தினின்றும் பிறந்ததென்றும், இந்திய மரபு வழியுடன் பிற நாட்டுப் பாணிகள் சேர்ந்ததென்றும் பலவகையாய்க் கூறுவர். ஆனால் இதன் இருக்கை பெசாவர், பெக்ராம், உச்கார், அர்வான், தட்சசீலம் முதலிய இந்தியப் பகுதிகளிலேயே காணப்படுவதால் இந்திய மையத்தின் அயலகக் கலப்புடையதென்றே கூறலாம்.

குசானர்கள் காந்தாரப் பகுதியை உள்ளடக்கி, பெசாவரைத் தலைநகராகக் கொண்டு ஆண்டதால் கிரேக்க, உரோம, இந்தியக் கலைஞர்கள் ஒன்றிணைந்து கலைகளைப் படைத்தனர். இதனால்தான் புத்தரின் உருவம் அழகான 'அப்பல்லோ' பாணியிலும், போதிசத்துவர்பாணியிலும் படைக்கப்பட்டதோடு இக் கால ஓவியங்களும் இதே பாணியில் வரையப்பட்டன. சுருங்கக்கூறின் புத்த சிற்பக்கலை கிரேக்க அல்லது உரோமப் பண்புடன் அமைந்தது. எனவேதான் நாம் மேலேகண்ட புத்தரின் ஓவியம் வேறெங்கிலும் காணப்படாத வகையில் உடலெங்கிலும் பல்வேறு இலச்சினைகளைப் பெற்றுத் திகழக் காண்கிறோம்.

இயல் 4

குப்தரின் ஓவியங்கள்

(தோரா. கி.பி. 300-600)

ஆரிய சமயமும், சமயக் கலைகளும் மிகச் சீரிய இடத்தைப் பெற்று மிளிர்ந்த காலமே குப்தருடைய காலமாகும். எனவே தான் இக் காலத்தைப் 'பொற்காலம்' என அழைக்கின்றனர். இக் காலத்தில் வேதங்களில் கூறப்பட்ட கடவுளர்களும், தொல் கதைகளில் (புராணங்கள்) கூறப்பட்ட கடவுளர்களும் சிறப்பிக்கப் பெற்றுர்கள். கங்கைச் சமவெளி முழுவதும் ஆரிய சமயம் ஆளு மையோடு அரசோச்சியதுயென சீனப் பயணி பாகியான் குறிப்பிடு கிருர். ஆயினும் புத்தமும், சமணமும் உயிர் பெற்றிருந்தனவென் பதையும் நாம் அறிகிருேம். கி.பி. 454-ல் வாலாபியில் கூடிய சமண மாநாடு சுவேதாம்பரர்களின் சமய ஒழுக்கங்களைத் தொகுத்து வெளியிட்டதென்பதையும், மேற்கிந்தியாவிலும், தென்னிந்தியாவிலும் இப் பிரிவினர் செழிப்பாக வளம் பெற்றன ரென்பதையும் அறிகிருேம். இதைப்போலவே புத்த சமயமும் குப்தர் காலத்தில் 'மடவாழ்க்கை' நெறிக்கான சட்ட திட்டங்களை வகுத்ததென்பதையும், வசுவந்து போன்ற புத்த ஆசிரியர்கள் குப்தர்களால் போற்றிக் காக்கப்பட்டுள்ளனரென் பதையும் அறிகிருேம். சிறப்பாக ஆரிய சமயம் மறுமலர்ச்சி பெற்ற இக் காலத்தில் வளர்ந்த பல்வேறு கலைகளில் ஓவியமும் வளர்ச்சிபெற்றதென்பது சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கத்தாம்.

இக் காலத்தில் பாக், அசாந்தா, சிகிரியா, சித்தன்னவாசல் முதலிய இடங்களில் முதன்முதலாக ஓவியக்கலை சிறப்புற வளரத் தொடங்கியது. இவற்றைப் பின்பற்றித்தான் வாகாடகர்களும் தங்கள் நாட்டில் ஓவியக்கலையைப் பரப்பினுர்கள். அசாந்தாவில் உள்ள பதினுருவது, பதினேழாவது குகைகளிலுள்ள ஓவியங்கள்

குப்தர் காலத்தில் தீட்டப்பட்டவையெனக் கருதப்படுகின்றன. இவை தோரா. கி.பி. 500-ல் தீட்டப்பட்டிருக்கலாமெனக் கருதப் படுகிறது. பத்தொன்பதாவது குகையிலுள்ள ஓவியங்களும் குப்தர் காலத்தைச் சேர்ந்தவை என்கின்றனர். குவாலியரிலுள்ள பாக் குகைகளில் காணப்படும் ஓவியங்கள் தனித்தன்மை வாய்ந்தவை யென்றும், இவை அசாந்தாக் குகைகளில் காணப்படும் குப்தர் கால ஓவியங்களுக்கு எவ்வகையிலும் குறைந்தவையல்லவென்றும் பர். வி. ஏ. சிமிது குறிப்பிடுகிறுர். சிகிரியாவிலுள்ள ஓவியங்களில் பெண்கள் புத்தருக்குப் படைக்கப் பூக்களைக் கொண்டு செல்லும் காட்சி சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டிருந்தாலும் அசாந்தா குகை ஓவியத்திற்கு அதை ஒப்பிடமுடியாது. மேற்கூறிய யாவும் இந்தி யரின் பொதுவான ஆத்மிக உணர்ச்சியை உள்ளடக்கியுள்ள ஓவி யங்களே என்றும், இத்தகைய உணர்ச்சி இந்தியாவிலிருந்து குப்தர் காலத்தில் ஆசியா முழுவதும் பரவியிருந்ததை இவை வெளிப்படுத்துகிறதென்றும் திரு. ஆனந்தக் குமாரசாமி குறிப்பிடு கின்றுர்.

பாக் குகை ஓவியங்கள்

அசாந்தாவிற்கு வடக்கே விந்திய மலையின் தென் சரிவில் முந்திய குவாலியர் ஆட்சியில் இருந்த பாக் என்னும் சிற்றூரின் அருகே இருக்கும் குகைகளில் கி.பி. ஐந்தாம் நூற்றுண்டில் எழுதப் பட்ட குப்தர் கால ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அவ்வூரின் அருகே ஓடும் பாக் என்னும் ஆற்றை நோக்கி 150 அடி உயரத் திற்கு மேல் வரிசையாகக் குடையப்பட்டுள்ள ஒன்பது குகைகளில் இத்தகைய ஓவியங்களை நாம் காணலாம். இந்த ஓவியங்களின் போக்கைக் கொண்டு இவையாவும் புத்த சமயத்தை அடிப்படை யாகக் கொண்டு வரையப்பட்டவையெனக் கூறலாம். இவற்றில் புத்தருடைய திருவடிகளும், புத்தத் துறவிகளின் உருவங்களும் பெருவாரியாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இக் குகைகளை முதன் முதலில் கி.பி. 1818-ல் கண்டுபிடித்தவர் தளபதி டேஞ்சர் ஃபீல்டு என்பவராவார். ஆனுல் இவற்றிலடங்கிய செய்திகளைப் பற்றி வெளியுலகுக்கு அவற்றின் புகழைப் பரப்பியவர்கள் தளபதி சி. இ. லுவார்டு, நந்தலால் போசு, அசித்குமார் ஆல்தார் முதலி யோர் ஆவார். இதிலுள்ள ஓவியக் காட்சிகளைச் சித்திரிக்கும் படி வங்கள் குவாலியர் பொருட்காட்சிச்சாலையில் வைக்கப்பட் டுள்ளன. இந்த ஒன்பது குகைகளில் காணப்படும் ஓவியங்களில் மிகவும் முகாமை வாய்ந்தவை இரண்டாம், நான்காம், ஐந்தாம் குகைகளில் உள்ளவையாகும்.

இரண்டாவது குகையில் புத்தர் இரண்டு போதிசத்துவர் களுடன் காட்சி அளிக்கிறுர். இதிலுள்ள துமுளி தொடக்க

காலத்தைச் சேர்ந்தது. இங்குச் செதுக்கப்பட்டுள்ள போதிசத்துவ உருவங்கள் குப்தர் காலத்து ஞெகிழிக்கலையழகை வெளிப்படுத்து கின்றன.

அடுத்துக் குறிப்பிடத்தக்கது நான்காவது குகையாகும். இதனை 'ரங்கமகால்' என அழைப்பர். இதன் வெளிமண்டபச் சுவரின் மேற்பரப்பில் ஒரு பெண்ணின் உருவம் தீட்டப்பட்டுள்ளது. அவள் தன் வலக்கையால் முகத்தை மூடிக்கொண்டு இடக்கையை விரித்து ஒரு துயரச் செய்தியைச் சொல்வதுபோல் தோன்றுகிறாள். அவள் அருகில் உள்ள மற்றொரு பெண் தனது இடக்கையால் தன் கன்னத் தைத் தாங்கிக்கொண்டு கீழ்நோக்கும் கண்களுடன் தாழ்ந்து முதற் பெண் சொல்வதைப் பரிவோடு கேட்கிறாள். இவ்விருவரின் ஒவ்வோர் உறுப்பசைவிலும் துக்கத்தின் சாயல் காணப்படுகிறது. கழுத்திலுள்ள முத்துமாலைகள், கையிலுள்ள வளையல்கள் ஒரு விட்டத்தின் வடிவில் காணப்படும் புருக்கள் எல்லாம் கலையழகுடன் வரையப்பட்டுள்ளன.

ஐந்தாவது குகைக்கும், ரங்கமகாலுக்கும் இடையே உள்ள வெளித்தாழ்வார உட்சுவரின் நீள்வாட்டத்தில் காணப்படும் ஓவியக் காட்சிகளில் மற்றொரு காட்சி பெண்கள் வட்டமாக நின்று தங்கள் கைகளில் கோலாட்டக் கம்புகளை வைத்துக்கொண்டு, வளையல்களை அணிந்து, இரு பிரிவுகளாகப் பிரிந்து கோலாட்டம் ஆடுகிறார்கள். ஒரு பிரிவில் ஏழு பெண்கள் உள்ளனர். அவர்களோடு ஆண் கோலம்பூண்ட ஒருத்தியும் காணப்படுகிறாள். இந்த எழுவ ருள் மூவர் தாளம் போடுகிறார்கள்; மூவர் கோலாட்டக் கம்புகளைத் தட்டுகிறார்கள்; மற்றொருத்தி மத்தளம் அடிக்கிறாள். ஆணுடை தரித்த பெண் அவிநயம் பிடிக்கிறாள். ஆக மொத்தத்தில் இந்தப் பெண்கள் கைகளிலே உள்ள கோலாட்டக் கம்புகள், தாளங்கள் ஆகியவை பிடித்திருக்கும் பாங்கும், மத்தளம் வாசிக்கும் விரல் களின் பாவனையும், அவிநயம் பிடிக்கும் பான்மையும் நம்மைக் கவர்வதோடு அவர்களின் மலர்தாங்கிய கூந்தலும், ஆடைகளும், கச்சைகளும், முகத்தோற்றங்களும் நம்மைப் பெரிதும் கவர் கின்றன. இக் காட்சியை அடுத்துப் பல்வேறுவகைகளில் சோடிக்கப் பட்ட குதிரைகள், குடைபிடித்து அரசனைச் சுற்றிச் செல்லும் வீரர்கள் ஆகியோர் புடைசூழ்ந்துவர அரசன் பவனிவரும் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் செல்லும் வீரர்களின் முகத் தோற்றங்களும், செல்லும் தோற்றங்களும் இயற்கையாகக் காணப்படுகின்றன. இந்த அரச பவனியில் மற்றொரு பகுதியில் ஐந்து யானைகள் அணிவகுத்து வருகின்றன. அவற்றின் கழுத்து களில் சோடனை மணிகள் காணப்படுகின்றன. ஓர் யானையின் மீது

அமர்ந்துவரும் பாகனின் முதுகில் தன் வலக்கையை வைத்துப் பிடித்துகொண்டு ஒரு பெண்ணும் வருகிறாள். இந்த யானைகளின் தோற்றமும். பாகர்களின் முகத்தோற்றங்களும் பவனிக் காட்சிக்கு ஒளியூட்டுகின்றன.

இந்தத் தாழ்வாரத்தைத் தாங்குகின்ற பெரிய தூண்கள் இன்று அழிந்து காணப்படுவதால் இந்த ஓவியங்கள் யாவும் திறந்த வெளியில் காணப்படுகின்றன. இங்குக் காணப்படும் மற்றொரு காட்சி இரண்டு தேவர்களும், இரண்டு இளவரசர்களும் அமர்ந்து உரையாடும் காட்சியாகும். அடுத்தபடியாகச் சில துறவிகளும் சில பெண் பக்தர்களும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளார்கள். இத் துறவிகள் தங்களின் மாயவலத்தால் காற்றிலேயே பறக்கிறார்கள். அந்தப் பெண் பக்தர்கள் புல்லாங்குழல், வீணை முதலியவற்றால் இசைக்கின்றனர். சுவரின் மற்றொரு பக்கத்தில் தாமரை முதலிய பல்வேறு மலர்கள் கண்ணைக் கவரும் வகையில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் சில மொட்டுகளாகவும், சில முழுதும் மலர்ந்தும், சில மலர்ந்தும் மலராமலும் காட்சியளிக்கின்றன. இவற்றைத் தவிர சோடி சோடிகளாக இணைந்தும் பறவைகள் காணப்படுகின்றன.

அசாந்தாக் குகை ஓவியங்கள்

கி.பி. நான்காம், ஐந்தாம் நூற்றாண்டுகளில் குடையப் பட்டவையாகக் கருதப்படும் அசாந்தாக் குகைகளில் இரண்டாவது குகையில் காணப்படும் ஓவியங்களும், பதினேழாவது குகையின் வலப்புறச் சுவரில் காணப்படும் ஓவியங்களும் சிம்ம அவதானம் என்னும் புத்தரின் பழம் பிறப்பியக் கதையைச் சித்திரிப்பவையாயுள்ளன. இரண்டாவது குகையில் உள்ள 'ஆருதி என்னும் கோயிலில் ஐந்து பெண்கள் வழிபாட்டுப் (ஆராதனை) பொருள்களுடன் செல்லுவதைச் சித்திரிக்கும் ஓவியம் ஒன்று இருக்கிறது. அவர்களில் இடது பக்கத்தின் ஓரத்தில் நிற்கும் பெண்ணின் தலைமயிர் மலர்களால் பின்னப்பட்டுத் தோளில் புரள்கிறது. அவளுடைய இடக்கையின் விரல்களும் வியப்பைத் தெரிவிக்கும் பான்மையில் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. அவள் வலக்கையில் ஒரு கூடையுள்ளது. அவள் அருகில் நிற்கும் மற்றொரு பெண்ணின் கூந்தல் சோடனையும், பார்வையின் அழகும் சீராகவுள்ளன. ஐந்தாவது பெண் ஒரு பையனைப் பிடித்துக்கொண்டு இருக்கிறாள். அந்தப் பையனும், அவனுக்குப் பின்புறமுள்ள பையனும் தங்கள் கால்களுக்கு இடையில் ஒரு கோலைப் பிடித்துக்கொண்டிருக்கின்றனர். அவர்களுக்கீழே நான்கு பெண்கள் விளையாடிக்கொண்டிருக்கின்றனர். இடப்பக்கத்தில் ஒரு வாழைமரம் நிற்கின்றது. அதில் விரிகின்ற குருத்தும், காற்றிலே கிழிந்து சுருண்டிருக்கும் இலைகளும் இயற்கையாகவே அமைந்துள்ளன.

குப்தர்கால ஓவியக்கலையைப் பற்றி அறிஞர்களின் புகழுரைகள்

பர். வி. எஸ்சு. அகர்வால் ஓவியக்கலை குப்தர் காலத்தில்தான் முழுமை பெற்றதென்கிறார். இவர்கள் காலத்தில் அசாந்தா, பாக் குகைகளில் மட்டுமேயல்லாது, தெற்கே சித்தன்ன வாசலிலும், கடல் கடந்து ஈழநாட்டில் சிகிரியாவிலும் ஓவியக்கலை உலகப் புகழ் பெறுமளவு வளர்ந்ததென்கிறார். இக் கால ஓவியங்கள் மாந்தரை மட்டுமே கருப்பொருளாகக் கொள்ளாமல், விலங்குகளையும், பறவைகளையும், செடி கொடிகளையும், அண்டவெளிப் பொருள் களையும் படைத்து அழகையுணர்ந்து, உள்ளத்துள் மறைந்துள்ள ஆன்மிக அழகை அறியத் தூண்டினவென்பதும் அவருடைய புகழுரையாகும்.

பர். ஆர். டி. பானர்சி என்பார் கி.பி. நான்காம், ஐந்தாம் நூற்றுண்டுகளில் வடஇந்தியாவிலிருந்த மாந்தரின் கோட்பாடுகளை எண்ணங்களைக் குப்தர் காலக்கலை எதிரொளித்தால் இதனை 'மறு மலர்ச்சிக் கலை' எனலாம் என்கிறார். இதிலுள்ள கலை நுணுக்கம், விரைப்பு (உத்வேகம்), இயற்கையை வெளிக்காட்டும் முறை ஆகியவற்றை நோக்கும்போது, இயற்கையின் இனம் புரியாத ஓசை நயம் முதலியவை நளினத்தோடு ஒளிவிடுவதை நேரில் காணலாம் என்கிறார் கார்டிங்டன். ஹுணர்கள் (Huns), இசுலாமியர்கள் முதலியோரின் படையெடுப்புகளுக்குப் பின்னும் இங்குமங்குமாக எஞ்சிநிற்கும் ஒருசில குப்தர்களின் கலைகளைக் காணும்போது பாணரும், யுவான்-சு-வாங்கும் மிகைப்படுத்திக் கூறவில்லை யென்பது தெளிவாகிறதென்று எச். ஜி. இராவில்சன் என்பார் கூறுகிறார்.

குப்தரின் சமகால ஓவியமான புதுக்கோட்டைக் கருகிலுள்ள சித்தன்ன வாசல் ஓவியத்தைப் பற்றித் தனி இயலில் படிப்போம். இதே காலத்தில் ஈழத்தில் சிகிரியா என்னுமிடத்தில் தீட்டப் பட்டுள்ள ஓவியம் பெண்கள் புத்தக் கோயிலுக்கு அணி வகுத்துச் செல்ல, அவர்களின் பூசைப்பொருள்களை ஏந்தியவாறு பணிப் பெண்கள் பின் செல்லுகின்ற காட்சி மனத்தைக் கவருகிறது. இது கி.பி. 479-க்கும் 497-க்கும் இடைப்பட்ட காலத்தில் தீட்டப் பட்டது.

இயல் 5

வாகாடகரின் ஓவியங்கள்

(தோரா. கி.பி. 4ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து கி.பி. 6ஆம் நூற்றாண்டுவரை)

இவர்கள் பேராரை மையமாகக் கொண்டு தக்கணத்தையும், நடு இந்தியாவின் ஒரு பகுதியையும் சுமார் 200 ஆண்டுகளுக்கு மேல் ஆண்டார்கள். குப்தர்கள் சிறப்புற்று நின்ற அதே காலத்தில் இவர்களது ஆட்சியும் தக்கணத்தில் சிறப்புற்று இருந்தது. இந்த ஆட்சியை ஏற்படுத்தியவன் விந்திய சக்தி என்பவனுவான் என் பதனை அசாந்தாவில் உள்ள 16ஆவது குகையில் செதுக்கப்பட்டுள்ள கல்வெட்டிலிருந்து அறிகிறோம். குப்தர்களும், வாகாடகர்களும் ஒரே காலத்தில் ஆண்டவர்கள். ஆதலால்தான் சில ஆசிரியர்கள் அசாந்தாவிலுள்ள ஒருசில கலைச் செல்வங்களைப் படைத்தவர்களைக் குப்தர்களென்றும், வாகாடர்களென்றும் மாறி மாறிக் கூறு கின்றனர். இந்த மரபின் முதல் அரசனுகக் காணப்படுபவன் முதலாம் பிரவரசேனன் (கி.பி. 300-330) என்பவனுவான். இவனை அடுத்து முதலாம் உருத்ரசேனன் (கி.பி. 330-340) என்பவனும், இவனுக்குப் பின் பலரும் ஆண்டார்கள். குப்தர் காலத்தில் வட இந்தியாவில் மறுமலர்ச்சி பெற்ற கலைகள் யாவும் தக்கணத்திலும் அதன் தெற்குப் பகுதிகளிலும் பரவுவதற்கு வாகாடகர்கள் கரணி யமாக இருந்தார்கள். இவர்களின் ஆட்சிப் பரப்பிற்குள்தான் அசாந்தாக் குகைகள் அமைந்திருந்தன. கடைசி இரண்டு வாகாடக அரசர்கள் தங்களின் அமைச்சர்களான அஸ்திபோஜன், வராக தேவன் ஆகியோரின் துணைகொண்டு அசாந்தாக் குகைகளில் கலைச் செல்வங்களைப் படைத்தார்கள். இந்த வாகாடகர்கள் தக்காணத் தில் சாதவாகனர்களை வென்று தங்கள் ஆட்சியைப் படைத் தார்கள் என்பதனைப் பிராகிருத நூல் ஒன்றின் சான்றுகளிலிருந்து அறிகிறோம். வாகாடக அரசனுன இரண்டாம் பிரவரசேனன் (கி.பி.

395-420) என்பவன் இரண்டாம் சந்திரகுப்தனோடு மண உறவு கொண்டிருந்தான் என்பதைக் காளிதாசனும் தன்னுடைய இலக்கியத்தில் குறிப்பிட்டுள்ளான். இந்த இரண்டாம் பிரவரசேனன் பிராகிருத மொழியில் எழுதிய பாடல் (கவிதை) நூல்தான் சேது பந்தம் என்பதாகும்.

அசாந்தாவில் காணப்படும் குமுளிகளில் எடுப்பாகவும் சிறப்பாகவும் அமைந்துள்ளவை வாகாடகர்களால் செதுக்கப்பட்டவையாகும். மேலும் இவர்களால் படைக்கப்பட்ட ஓவியங்கள் அசாந்தாக் குகைகளின் பரப்பு முழுவதும் நிரம்பிக் காணப்படுகின்றன. அதாவது இவர்களால் தீட்டப்பட்ட வண்ணங்களும், ஓவியங்களும் சுவர்கள், தூண்கள், கூரைகள் முதலிய எல்லாப் பகுதிகளிலும் நிரம்பியுள்ளன. இங்கு அமைக்கப்பட்டுள்ள இவர்களின் ஓவியங்கள் புத்தரின் வாழ்க்கை வரலாற்றையும், முன் பிறப்பியல் வரலாறுகளையும் சித்திரிப்பனவாயுள்ளன. இதற்காக இவர்களுக்குப் புத்தரின் முன் பிறப்பியக் கதைகளும், அவதாரங்களும் பயன்பட்டிருக்கின்றன. பதினாறாவது குகையில் காணப்படும் சாசனத்திலிருந்து அந்தக் குகையை வாகாடக அரசன் அரிசேனன் என்பவனின் அமைச்சனான வராகதேவன் என்பவன் துறவிகளுக்காகப் படைத்தான் என்பதனை அறிகிறோம். ஆகவே இந்தக் குகை வாகாடக அரசர்களில் கடைசியாகப் பெயர் பெற்று விளங்கிய அரிசேனன் (கி.பி. 465-500) காலத்தில் குடையப்பட்டதென்பதை அறியலாம். இருபத்தாறாவது குகையில் மற்றொரு சாசனம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. சுகாதா என்னும் கோயில் புத்தபத்திரன் என்னும் துறவியால் படைக்கப்பட்டதென்றும், அவன் அஸ்மகா என்னும் அரசனின் அமைச்சனான பவிராசா என்பவனுக்கு நண்பனவான் என்றும் இக் கல்வெட்டில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இதைப் போன்ற மற்றொரு பட்டையம் இருபதாவது குகையிலும் காணப்படுகிறது. அதிலுள்ள மண்டபம் உபேந்திரன் என்பவனால் நன்கொடையாக வழங்கப்பட்டதென அப் பட்டையம் கூறுகிறது. இதுபோன்ற கல்வெட்டுப் பட்டையங்களில் பயன்படுத்தப்பட்டிருக்கும் எழுத்துகள் யாவும் ஒருவகைத் தனித் தலைகளை (Box-Headed) உடையனவாயுள்ளன. வாகாடகர் காலத்தில் இத்தகைய எழுத்துகளே வழக்காற்றிலிருந்ததால் இக் குகைகளும் ஏறத்தாழ இக் காலத்தைச் சேர்ந்தவைகளாயிருக்க வேண்டுமென்று கருத இடமிருக்கிறது.

அசாந்தாக் குகைகளில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள ஓவிய நுணுக்கம் மிகவும் எளிமையானது. சிவப்பு, நீலம், கறுப்பு, பச்சை, மஞ்சள், வெள்ளை முதலிய வண்ணங்களே இங்குப்

பெரிதும் பயன்பட்டிருக்கின்றன. முதலில் குடைவரைப் பரப்பு களில் நெல்லின் உமி, ஒருவகைப் பசை, களிமண் ஆகியவற்றை நன்ருக அரைத்துக் குழைத்துப் பூசியிருக்கிருர்கள். அதன்மேல் சுண்ணும்பு பூசப்பட்டிருக்கிறது. அதன்மீது வரையவேண்டிய ஓவியத்தின் வெளிக்கோடுகளை கறுப்பிலோ, சிவப்பிலோ வரைந்து கொண்டு பின்னர்தான் வேண்டிய வண்ணங்களைப் பூசியிருக் கிருர்கள்.

பதினாருவது குகை

இது வாகாடக அரசன் அரிசேனனது அமைச்சன் வராக தேவனுல் வெட்டப்பட்டது. 'சாளரங்கள், கதவுகள், எழில்மிக்க ஓவியங்கள், அழகான தூண்கள் ஆகியவை நிரம்பிய இந்த மடா லயத்தின் உள்ளே புத்தபெருமானின் துமுளி ஒன்றுள்ளது' என்று இங்கே காணப்படும் கல்வெட்டில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இந்தக் குகையில் காணப்படும் உருவங்களுக்குப் பூசப்பட்டுள்ள வண் ணங்களில் நீலவண்ணம் அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. இதில் மூன்று புத்தரின் உருவங்கள், தூங்கும் மாதின் உருவம், இறக்கும் இளவரசி ஆகிய ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. பொது வாகக் கி.பி. ஐந்தாம் நூற்ருண்டில் இருந்து எட்டாம் நூற்ருண்டு வரை அசாந்தாக் குகைகளில் தீட்டப்பட்டுள்ள ஓவியங்களில் ஒரு வகையான புதுமைகள் காணப்படுகின்றன. ஆடை, அணிகலன் களின் செழிப்பு, காதளவோடு காணப்படும் கண்கள், நீண்டு வளைந்த விரல்கள், ஒடுங்கிய இடை ஆகியவை இக் காலத்து ஓவியங் களில் காணப்படும் சில தனியியல்புகளாகும். இந்த பதினாருவது குகையில் காணப்படும் ஓவியங்களே அசாந்தாக் குகைகளிலுள்ள ஓவியங்கள் யாவற்றினும் தலைசிறந்தவையென்று கூறப்படுகிறது. இங்குள்ள ஓவிய அணி ஒன்று நந்த அரசனுடைய வாழ்க்கை வரலாற்றை விவரிக்கிறது. நந்த அரசனேடு புத்தர் உரையாடு வதையும் இங்குக் காணலாம். நந்த அரசன் புத்தரின் உபதேசத் தைக் கேட்டுத் துறவியாகிவிடுகிருன். ஆனுல் மீண்டும் அவன் கபிலவசுதுவுக்குச் சென்றதும் தனது பேரழகு படைத்த மனைவி யான சுந்தரியால் ஈர்க்கப்பட்டு அங்கேயே தங்கிவிடுகிருன். புத்தர் கபிலவசுதுவுக்குச் சென்று அவனிடத்தில் தனது திருவோட்டைக் கொடுத்துத் தன்னுடன் அழைத்துவந்து மீண்டும் அவனைத் துறவியாக்குகிருர். நந்தன் பல தேர்வு (சோதனை) களுக்குப் பின்னுல் உண்மையான துறவு வாழ்க்கையை மேற்கொள்கிருன். இங்கு நந்தன் புத்தசமயத்திற்கு மாறுவதையும், புத்தரோடு சேர்ந்துகொண்டு தேவுலகத்திற்குச்சென்று தேவமாதர்களைக் காண்பதையும் அழகிய ஓவியங்களாகக் காணலாம். இத்தோடு இங்கு அசுதி சாதகம், மகா உம்மக்க சாதகம், சுத்த சோம

சாதகம் ஆகிய முற்பிறப்பியல் கதைகள் ஓவியங்களாகத் தீட்டப் பட்டிருப்பதையும் காணலாம். பசியால் பலநாள் வாடியிருந்த பயணிகளின் பசிக்கு விருந்தாக ஓர் யானை தன்னைத்தானே மாய்த்துக்கொண்ட கதையை விளக்குவதுதான் அசுதி சாதகம் ஆகும். இரண்டு பெண்கள் ஒரு குழந்தையைத் தனித்தனியே தம்முடையதென்று வாதாடித் தொடுத்த வழக்கில் மகோசதனன் என்பவன் நடுவனாக இருந்து உண்மையான தாயைக் கண்டு பிடித்த கதையை விளக்குவதுதான் மகா உம்மக்க சாதகம் ஆகும். ஒரு பெண் சிங்கம் சுதாசன் என்னும் அழகிய இளவரசன் உறங்கிக் கொண்டிருந்தபோது அவனது பாதத்தைத் தன் நாக்கால் நக்கியதால் கருவுறுகிறது. பின்னர் ஒரு மகனைப் பெறுகிறது. அந்த மகன் மாந்தரையே உணவாக உட்கொள்கிறான். அவன் பின்னர் நல்வழிப்படுத்தப்பட்டு சுதசோமன் என்னும் இளவரசனுக்கப்படுகிறான் என்பதே சுதசோம சாதகத்தின் கதை யாகும். இக் கதைகள் யாவும் இங்கு ஓவியங்களாகத் தீட்டப் பட்டுள்ளன.

பதினேழாவது குகை ஓவியங்கள்

இந்தக் குகை வாகாடக அரசன் அரிசேனனுடைய சிற்றரசன் ஒருவனால் குடையப்பட்டதென்று இதன் தாழ்வாரத்திலுள்ள கல்வெட்டிலிருந்து அறிகிறோம். மிகப் பெரிய கதவு வழியை யுடைய இந்தக் குகையில்தான் புத்தர் ஏழு உருவங்களில் தீட்டப் பெற்றுள்ளார். இதன் வாயில் சட்டங்களுக்கு மேற் பகுதியில் கங்கை, யமுனைகளின் உருவங்கள் அழகாகச் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளன. இந்த ஏழு உருவங்களும் இருகால்களையும் மடக்கிக்கொண்டு அமர்ந்தவாறு கைகளைப் பல்வேறு வகையாக உயர்த்தியும், தாழ்த்தியும் உள்ளன. தாழ்வாரத்தின் இரு பக்கங் களிலும் இரவில் காற்றிலூர்ந்து செல்லும் அழகிய தேவதைகளின் உருவங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. அவைகளுக்குப் பின்னணியாக வெண்மேகங்கள் படர்ந்திருப்பதும் அவை இரட்டையிரட்டையாக இணைந்து பறப்பதும் இனிமையான காட்சியாகும். தாழ்வாரப் பகுதியின் இடப்பக்கத்தில் புத்தரின் உறவினனான தேவதத்தன் ஓர் யானையை ஏவிப் புத்தரைக் கொல்ல முயலும் காட்சி சித்திரிக் கப்பட்டுள்ளது. அந்த யானை புத்த பகவானை வணங்கி அவர் பாதத்தில் தன் தலையைச் சாய்த்து மண்டியிட்டு நிற்பது சிறப்பாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளது. தாழ்வாரத்தின் கூரையும் இனிய காட்சிகளுடன் காணப்படுகிறது.

அடுத்துள்ள பெரிய கூடம் 63 அடி நீளமும், 62 அடி யகலமும் 13 அடியுயரமும் உடையதாகும். இதிலும் அழகான ஓவியங்கள்

தீட்டப்பட்டுள்ளன. இதனையடுத்துச் சிறு கூடமொன்றுமுள்ளது. இதில் சில உருவங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. பெரிய கூடத்தின் நடுவிலுள்ள சுவரில் விசயன் என்ற இளவரசன் படையுடன் இலங்கையிலிறங்கி அத்தீவை வெற்றிகொள்ளும் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இக் குகையிலுள்ள மற்ரொரு காட்சி புத்தர் மெய்யறிவு பெற்றபின் திருவோட்டுடன் தன் மனைவியிடமும் மகனிடமும் வந்து பிச்சையேற்றலைச் சித்திரிக்கிறது. வலக் கையில் புத்தர் திருவோட்டை ஏந்திக்கொண்டு, இடது கையை உயர்த்தி நிற்கிறார். அவருக்கு மேல் ஒரு தேவதை மலர்ச் செண்டுகளைப் பிடித்துள்ளது. 'பாரிசாத' மலர்கள் விண்ணிலிருந்து அவர்மீது தூவப்படுகின்றன. இக் காட்சியை அவர் மனைவி யசோதரையும், மகன் இராகுவனும் பலகணியிலிருந்து கண்டு வணங்குகிறார்கள்.

இந்தப் பதினேழாவது குகையில் போதிசத்துவத் தத்துவத்தை விளக்கும் காட்சிகளே அதிகம் காணப்படுகின்றன. சாதாந்த சாதகம், மகாகபி சாதகத்தின் முதற்பகுதி, அசுதி சாதகம், அம்ச சாதகம், வேசாந்திர சாதகம், மகாகபி சாதகத்தின் இரண்டாம் பகுதி, சுதசோம சாதகம், சாரபாமிக சாதகம் முதலிய பழம்பிறப்பியல் கதைகள் ஓவிய வடிவில் வடிக்கப்பட்டுள்ளன.

[குறிப்பு : முகுல்தேவ் (Mukuldey)[1] என்பார் இக் குகை (17) யும் பதினாறுவது குகையும் சந்திரகுப்தன் காலத்தில் குடையப்பட்டவை என்கிறார். இதே கருத்தை பேரா. ஆர். சத்தியநாத அய்யரும்[2] கூறுகிறார். ஆனால் திரு. சி. சிவராமமூர்த்தி இது வாகாடக அரசரான அரிசேனர் காலத்தது என்கிறார்.]

பத்தொன்பதாவது குகையிலுள்ள ஓவியங்களும் வாகாடகர் காலத்தவையே. இதில்தான் புத்தர் தன் மகன் இராகுலனிடத்திலும், தன் மனைவி யசோதரையிடமும் திருவோட்டில் பிச்சை ஏற்கும் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. குகை பதினாறு, பதினேழு ஆகிய இரண்டும் மடாலயங்களாகவும் (விகாரைகள்) குகை பத்தொன்பது கோயிலாகவும் (சைத்தியம்) கருதப்படுகின்றன.

பதினேழாவது குகையின் வெளிமண்டபத்தில் இந்திரனும் சில கந்தர்வர்களும் பாடிக்கொண்டு வானவீதியில் பறந்து செல்லுகின்றனர். இவர்களின் கழுத்திலுள்ள அணிகலன்களும், இடையிலுள்ள ஆடைகளும் பின்னோக்கிப் பறக்கும் விசையைக் கூர்ந்து நோக்கினால் இவர்களின் பறக்கும் வேகம் நமக்குப் புலனாகும்.

[1] My Pilgrimages to Ajanta and Bagh—Mukuldey.
[2] History of India Vol. I.—R. Sathianathaier.

முதலாவது குகை

இக் குகையில்தான் நாம் மேலே குறிப்பிட்ட புத்தரின் முற்பிறப்பியல் கதைகள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் சிறந்தவை புத்தரும் அவர் மனைவி யசோதரையும் அமர்ந்துள்ள காட்சியும், புத்தர் போதி மரத்தடியில் அமர்ந்து தவம் செய்யும் போது அவ்வரைச் சோதிக்க மாறன் தன்னுடைய அழகிய இளம் புதல்வியரையனுப்பி மேனியழகைக் காட்டிப் பல்வேறு கோணங்களில் மனத்தைக் கவரும் வகையில் நிற்கும் காட்சியும், நந்தன் துறவு பூண்டும், தன் கண்ணீர்விடும் அழகிய மனைவியான சுந்தரியின்பால் மனத்தைப் பறிகொடுத்ததையும், மீண்டும் அவன் புத்தரால் துறவறத்தை மேற்கொள்வதையும் காட்டும் காட்சியும் ஆகும். பிரசேனசித்து முதலிய பலரும் குழுமியிருக்க புத்தர் பல்வேறு மாயவுருவங்களில் காட்சியளிப்பதும் இக் குகையில் காணப்படும் மற்றோர் ஓவிய அணியாகும்.

இவற்றுள் முதன்மையாகக் கூறப்பட்ட புத்தரும் யசோதரையும் அமர்ந்துள்ள காட்சி சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கதாம். புத்தர் திரண்ட தோள்கள், பொன்போலும் ஒளிரும் இளமை கொழிக்கும் மேனி, நிமிர்ந்த (கம்பீரமான) தோற்றம், அமைதி தவழும் (சாந்தமான) கீழ்நோக்கிய பார்வை, ஒன்பது மணிகளும் பதிக்கப்பட்ட மணிமகுடம், கழுத்திலும் மார்பிலும் திகழும் முத்து மாலைகள் இவற்றோடு போதிச் சத்துவர் வடிவில் காட்சியளிக்கிறார். அவர் மனைவியான யாசோதரை சிறுத்த இடையோடும், செவ்விய இதழோடும் கறுப்பில் அழகியாய் அவர் அருகில் அமர்ந்துள்ளார். அவருடைய தலையில் அணிந்துள்ள அணிகலன்களும், மார்பில் அணிந்துள்ள மணியாரங்களும் இடையிலே 'உடுத்துள்ள வண்ணச் சிறு சீலைகளும்,' மெல்லிய துணி மூடிய சற்று உயர்ந்து நிற்கும் மார்பகங்களும், வலக்கையில் பிடித்த மலரும் கலைஞனின் கைவண்ணத்தை நமக்குத் தெற்றெனப் புலப்படுத்துகின்றன. இதைவிட மேலாக நாம் காணும் காட்சி இவ்விருவருக்கும் பின்னணியாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளதாகும். கரும் பச்சை வண்ணத்தில் இப் பின்னணி அமைக்கப்பட்டிருப்பதால் இவ்விருவரின் காட்சி எடுப்பாகத் தோன்றுவதோடு பின்னணிக் காட்சியும் சிறப்பாக ஒளிவிடுகிறது. பின்புறத்தில் பரிவாரங்களும், மாந்தர்களும், தேவர்களுமிருக்கின்றனர்; அசோகு, கமுகு ஆகிய மரங்களில் குரங்குகள் குதித்து விளையாடுகின்றன; ஆண், பெண் மயில்கள் காதல் காட்சியில் நிற்கின்றன.

சிபி சாதகம்

சிபி ஒரு புறவுக்காகத் தன் தசையைக் கொடுத்த கதையே சிபி சாதகமாகும். இதுவும் இக் குகையில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது.

அடுத்து ஒரு நாக அரசன் தீயவர் கூட்டத்தால் தாக்கப் படுகிறான்; அவ்வழியே சென்ற ஒருவரால் காப்பாற்றப்படுகிறான். பின்னர்தான் அவர் உலகதேவன் என்பதையறிந்து மகிழ்கிறான். இந்தக் கதையே சங்கபால சாதகம் என்னும் முற்பிறப்பியல் கதையாகும். இதுவும் இக் குகையில் அழகாகச் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளது. மகாசனகசாதகம் என்பதும் இங்குள்ள மற்றொரு ஓவியமாகும். மகாசனகன் என்ற இளவரசன் சிவாலி என்ற அழகிய இளவரசியை மணக்கிறான். பின்னர் துறவு மேற்கொள்ளுகிறான். அவனை உலக இன்பத்திலாழ்த்த எவ்வளவோ முயன்றும் இளவரசி தோல்வியடைகிறாள். பின்னர் அவளும் துறவியாகிறாள். சாம்பேயன் என்னும் நாக இளவரசனின் கதையைச் சித்திரிக்கும் சாம்பேயசாதகம் இங்குக் காணப்படும் மற்றோர் ஓவியமாகும். இதுவும் போதி சத்துவர் தத்துவத்தைச் சித்திரிக்கும் கதை யாகும்.

இரண்டாவது குகை

போதிசத்துவர் தத்துவத்தைச் சித்திரிக்கும் நீண்ட ஓவிய அணிகள் இக் குகையில் காணப்படுகின்றன. இதில் தீட்டப் பட்டுள்ள முற்பிறப்பியல் கதைகளில் அம்சசாதகம், விதுரப் பாண்டித்திய சாதகம், ருரு சாதகம், கசாந்தி சாதகம் ஆகியவை சிறப்புடையனவாம். கேமா என்ற அரசியார் ஒரு ஓதிம (அன்ன)ப் பறவையைக் கனவில் காண்கிறாள். அப் பறவை அறங்களைப் போதிக்கின்றது. அதனைக் கண்டு பிடித்துவர, பறவை வேட்டைக்காரன் அனுப்பப்படுகிறான். அவனால் அப் பறவைப் பிடித்துவரப்பட்டு, அரசிக்கு அறக்கட்டளை போதிக்கிறது. இதுவே 'அம்ச (அன்னப்பறவை) சாதகமாகும். இதில் வேடன் அதனைப் பிடிக்கும் காட்சி இயற்கையாக அமைந்துள்ளது. 'இந்திரஸ்தம்' என்னும் நாட்டின் மதிமந்திரியாகவும், பன்னூல் பண்டிதனாகவும் திகழ்ந்த விதுரப் பாண்டியத்தியன் என்பவனிடம் கல்வி கற்க விழைகிறாள் ஒரு நாகஇளவரசி. அவள் பெயர் இரந்தாதி என்பது. விதுரப்பாண்டியத்தியனை எவர் கொண்டுவந்தாலும் அவரை மணப்பதாய் அறிவிக்கிறாள். புன்னகன் என்ற யக்சன் அவரைத் தாயம் ஆடும் போட்டியில் வென்று அவளிடம் ஒப்பு வித்துவிட்டு அவளை மணக்கிறான். தாயம் ஆடும் காட்சி, விதுரப் பாண்டியத்தியன் நாகர் அரண்மனையில் அறிவுமணி உதிர்க்கும் காட்சி, புன்னகனும் இரந்தாதியும் இணைந்து மகிழும் காட்சி ஆகியவை அழகாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. ருருசாதகம் என்பது ஒரு மான் நீரில் சிக்கித்தவிக்கும் ஒருவனைக் காத்த கதையாகும். இவற்றைத்தவிர திவ்வியவதனம் என்னும் நூலில் காணப்படும் பூரணன் என்பானைப் புத்தர் தன் வழிப்படுத்திய பூரணவதனக்

கதையும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. புத்தரின் ஆயிரம் வண்ண ஓவியங்களைக் கொடையாக அளித்ததாக விவரமாய்க் காணப் படாத பட்டையமும் தீட்டப்பட்டுள்ளது. சாதக கமலம் என்ற நூலில் வரும் கசாந்திசாதகக் கதையும் இதில் உள்ளது.

வாகாடகரின் ஓவியத் தன்மைகள்

நாம் மேலே குறிப்பிட்டபடி குகையின் பரப்பை முதலில் நன்றாகச் சமப்படுத்திக் கொண்டு மெழுகிக் கொண்டபின் சிற்ப சாத்திரத்தில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ள முகாமை வண்ணங்களை இவர்கள் பயன்படுத்தியுள்ளார்களென்பதைப் பார்த்தோம். ஆயினும் நீலவண்ணம் மிக அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. வாகாடகர்கள் சாதவாகனர்களையடுத்துத் தக்கணத்தில் அர சாண்டதாலும், குப்தர்களோடும், பாரசிவர்களோடும் மண உறவு கொண்டிருந்ததாலும் அவர்களின் கலைச் சாயலை வாகாடகரின் கலைகளில் காண்கிறோம். இதை அசாந்தா ஓவியங்களில் நன்கறிய லாம். குப்தர்கள், சாதவாகனர்கள் ஆகியோர் காலங்களில் சிறி தளவாய்த் தோற்றமளித்த தூண்கள், முகப்புச் சோடனைகள், முகப்புச் சோடனைகளில் காணப்படும் நூக்கிணைப்புகள், சைத்தி யத்திற்கென்றே ஆக்கப்பெற்ற ஓர் அமைப்புடைய சாளரங்கள், 'உத்தேசிக துமுளி' வடிவம், புத்தரை மாந்த வடிவில் பல்வேறு வண்ணமாக வடித்தமை ஆகியவை வாகாடகர் காலத்தில் மிகவும் சிறப்பாக அமைக்கப்பெற்றன. குப்தர்கள், சாதவாகனர்கள் ஆகியோர் வேண்டிய இடங்களில் மட்டும் உருவங்களுக்கு வண்ணங்களைத் தீட்டினர்கள். ஆனால் வாகாடகர்கள் குகை முழு வதும் வண்ணங்கள் தீட்டப்பெற்றன. சுவர்ப் பரப்புகள், தூண்கள், கூரைகள் முதலிய எல்லா பரப்புகளும் கருவுருவாகவும், பின்னணியாகவும் சிறந்த வண்ணங்களால் சோடிக்கப்பட்டன. புத்த பகவானின் வாழ்க்கை வரலாற்றையும், முற்பிறப்பியல் கதைகளையும் சித்திரிக்கும் முழுநீள வண்ணப்படங்களைத் தீட்டி, 'வாழ்க்கை வரலாற்றுக் களரி'களைப் படைக்கும் ஒரு புதிய படலத்தை(அத்தியாயத்தை)வாகாடகர்கள் ஏற்படுத்திவிட்டனர். அத்தோடு இவற்றின் பின்னணியாக இயற்கைக் காட்சிகளை அமைத்து நெறிமுறை வண்ணங்களால் அவற்றைச் சித்திரித்து வண்ணக்கலைக்கும் ஓவிய மேம்பாட்டிற்கும் சிறப்புத் தேடித்தந்து விட்டனர். இதனால் இவர்களின் ஓவியங்கள் கண்ணையும், கருத்தையும் ஒருங்கே கவருவனவாயின.

முதலில் சமப்படுத்தப்பட்டு மெழுகப்பட்ட பரப்பில் சுண்ணாம்பு நீர் நீவப்பட்டுள்ளது. அதன்மீது வரையப்பட வேண்டிய உருவங்களின் வெளிக்கோடுகள் கருநீலம் அல்லது

கறுப்பு வண்ணத்தால் போடப்பட்டுள்ளன. பின்னர்த்தான் உருவங்களுக்கேற்ற வண்ணங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. வெளிச்சம், நிழல் ஆகியவற்றைக் காட்ட முறையே சிறுசிறு கீறல்களும், புள்ளி களும் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இந்த முறையைப் 'பத்ரவர்த்தனம்' என்று சிற்பசாத்திரம் கூறும். ஒருசில கோடுகள் அல்லது வளைவு களைக்கொண்டே அழகிய முழுவுருவங்கள் படைக்கப்பட்டன. இதனை 'வித்தசால பாஞ்சிகம்' என்பர் சிற்ப நூலார். மற்றும் விஷ்ணு தர்மோத்திரம், ரேகம், பிரசம் சாந்தியச் சாரியம் முதலிய நூல்களில் கூறப்படும் இலக்கணங்களுக்கேற்ப அசாந்தாக் குகை ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. இவை யாவும் பொருந்தி முழு மையாகக் காணப்படுவது வாகாடகரின் ஓவியங்களே.

இயல் 6

மேலைச் சாளுக்கியரின் ஓவியங்கள்

(தோரா. கி.பி. 6 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 8 ஆம் நூற்றாண்டு வரை)

தக்கணத்தில் வாகாடகர்களின் ஆட்சிக்குப்பின் மேலைச் சாளுக்கியரின் ஆட்சி நிலைபெற்றது. இவர்களில் முதலாவதாகக் குறிப்பிடத்தக்கவன் முதலாம் புலிகேசி (கி.பி. 535-566) என்ப வனாவான். இவனுக்குப்பின் இவனுடைய மகனான முதலாம் கீர்த்திவர்மன் (கி.பி. 566-598) பட்டமேற்றான். இவனையடுத்து இவனுடைய இளவல் மங்களேசன் (கி.பி. 598-609) அரசனானான். இவன் ஒரு சிறந்த கலைஞன். இவன் காலத்தில்தான் பாதாமியில் குடைவரைக் கோயில்களும், கற்கோயில்களும் சமைக்கப்பட்டன. இவற்றுள் மிகவும் அழகானது வைணவக் குகைக் கோயில் ஆகும். இதனை முதலாம் கீர்த்திவர்மனே சமைத்தானென்றும் கூறுவர். இதிலுள்ள கல்வெட்டு சாகசகாப்தம் 500 அதாவது கி.பி. 578-579 என்று குறிப்பதால்தான் இஃது இவனுடைய அண்ணனால் குடையப்பட்டிருக்கலாமென்கின்றனர். இக் கோயிலில் விஷ்ணு வானவர் நரசிம்ம மூர்த்தியாகவும், வராக மூர்த்தியாகவும், பிறவு மாகக் காட்சியளிக்கிறார். இக் குகையின் எல்லாப் பகுதிகளிலும் வண்ண ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன.

அசாந்தாக் குகைகளில் தங்களின் கைவண்ணங்களைக் காட்டிய ஓவியர்களும், அவர்களின் மரபில் தோன்றியவர்களுமே பாதாமிக் குகைக் கோயிலையும் அழகுபடுத்தினரென்னும் கருத்தை வலி யுறுத்தும் கல்வெட்டும் இக் கோயிலில் காணப்படுகிறது. ஆகவே, வாகாடகரின் ஓவியப்பாணியே இவர்கள் காலத்திலும் தொடர்ந்த தெனலாம். மாமல்லபுரத்துத் தருமர் தேருக்கு மேல் பகுதியில் காணும் வண்ணப் பூச்சைப் போலல்லாமலும், காஞ்சிக்

கைலாச நாதர் கோயில் வண்ண ஓவியங்களைப் போலல்லாமலும் பாதாமி ஓவியங்களில் சோடனை (அலங்கார) அழகைக் காணலாம். பாதாமியிலுள்ள இந்த ஓவியங்களைக் கண்டு பிடித்த பெருமை திருவாட்டி ஸ்டெல்லா கிராமிஸ் அவர் களையே சாரும். நெருக்கமான உள்ளீடுகளுக்கிடையில் இக் கோயிலின் கூரையிலிருக்கும் இந்த ஓவியங்களை இவரின் கலைத் தாகமே கண்டுபிடித்தது. அசாந்தாக் குகைகளிலுள்ள ஓவியங்கள் புத்த சமயத்தின் கருவூலமாகவும், சித்தன்னவாசல் ஓவியங்கள் சமண சமயத்தின் கருவூலமாகவும் திகழ்வதைப் போலவே பாதாமி ஓவியங்கள் ஆரிய சமயத்தின் கருவூலமாகத் திகழ் கின்றன. இச் சமயங்களின் தொடக்ககால ஓவியங்கட்கு இவ் விடங்கள்தாம் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாம்.

வாதாபியில் மங்களேசன் கட்டிய அரண்மனையில் ஓர் அழகிய ஓவிய அணிவரிசை காணப்படுகிறது. அதில் இசைவாணர்களும், நடனக்காரர்களும் நடத்தும் நிகழ்ச்சியைக் கண்டுகளிக்கும் ஓர் உருவம் அவர்களின் நடுவில் அமர்ந்துள்ளது. பலர் மேலேயுள்ள பலகணியில் நின்றுகொண்டு இக் காட்சியைக் காணுகின்றனர். மேற்கண்ட காட்சியின் நடுவிலமர்ந்துள்ள உருவம் வெளிர் பச்சை வண்ணத்தால் தீட்டப்பெற்றுள்ளது. அவ்வுருவம் ஒரு காலைத் தன் இருக்கையில் மடித்து வைத்துக்கொண்டு மற்றொரு காலைத் தொங்கவிட்டுப் பாதத்தை ஒரு தாங்கியின்மீது வைத் துள்ளது. மற்ற உறுப்புகளின் பாவனைகளை நாம் தெளிவாக அறியவியலாவாறு வண்ணம் கலைந்து காணப்படுகிறது. ஆனால் இதன் முண்டப் பகுதியும், இரண்டு கைகளும் தெளிவாகக் காணப் படுகின்றன. முகம் அழிந்து காணப்படுகிறது. ஆனால் தலையில் அணிந்துள்ள மகுடத்தின் ஒரு பகுதி வண்ணத்துடன் காட்சியளிக் கிறது. ஓர் அழகான கழுத்து மாலையும், அதன் நடுவில் தொங்கும் பதக்கமும் அழகிய வேலைப்பாடுடன் காணப்படுகின்றன. இதன் மார்பில் அணிந்துள்ள பூணூலில் முத்துகள் காணப்படுகின்றன. இதன் காலடியில் பல உருவங்கள் அமர்ந்துள்ளன. அவையாவும் அடையாளங்காணவியலாவாறு அழிக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றில் சில கைகளில் வெண்கவரிகளையேந்தி நிற்பதிலிருந்து இவ்வுருவங்கள் யாவும் பணியாளர்களின் உருவங்களென ஊகித்தறியலாம். இடப் பக்கத்திலுள்ள கலைஞர் குழுவினரில் நடனக்காரர்களும், இசை வாணர்களுமுள்ளனர். இவர்களில் ஓர் ஆணும் பெண்ணும் குறிப் பிடத்தக்கோராவர். ஆண், இடக்கையைக் குறுக்காக உயர்த்திப் பிடித்து (தண்டாஸ்தம்) நின்று கொண்டுள்ளான். பெண், கால்களை மடக்கி நாட்டியத்தைத் தொடங்குவதுபோல் உள்ளாள். அவளது வலக்கை ஆணைப்போலவே குறுக்காக உயர்த்தப்பட்டுள்ளது. அவளது தலைமயிர்ச் சோடனை சிறப்பாகச் செய்யப்பட்டுள்ளது.

புல்லாங்குழல் வாசிப்போர், மத்தளமடிப்போர், மற்றும் இன்னி யங்களை இயக்குவோர் யாவரும் பெண்களாகவே உள்ளனர். இக் காட்சி ஒரு மிகப்பெரிய மண்டபத்தில் காணப்படுகிறது. அம் மண்டபக் கூடத்தில் பல தூண்கள் காணப்படுகின்றன. இக் காட்சிக்குப் பின்னால் ஓர் அழகிய திரைச் சீலை (யவனிகா)யின் உருவம் தீட்டப்பட்டுள்ளது. இக் காட்சியை இந்திரன் சபை யாகக் கொண்டால் இக் காட்சி மண்டபம் அவனுடைய அரண் மனையான வைகுந்தமாகக் கொண்டால், நடுவிலமர்ந்துள்ள உருவத்தை இந்திரனாகக் கொள்ளலாம்.

இதனையடுத்துள்ள மற்றொரு காட்சியில் ஓர் உருவம் அரச கம்பீரத்துடன் வீற்றிருக்கிறது. அதனுடைய வலக்காலை ஒரு பாதந்தாங்கி தாங்கிநிற்க, இடக்கால் இருக்கையில் பொருந்தி யுள்ளது. இடக்கை கால் முட்டியின்மீது தாங்கி நிற்கிறது. வலக்கை திரிபதாகை முத்திரையில் காணப்படுகிறது. இவ்வுருவத்திற்கு வலப் பக்கத்தில் பல அரசிளங்குமரர்கள் மணிமுடித்தரித்துத் தரையில் அமர்ந்துள்ளார்கள். இவர்கள் அமர்ந்துள்ள பாணியை நோக்கும் போது அவ்வுருவத்திடமிருந்து ஏதோ ஓர் கட்டளையை எதிர்பார்ப் பவர்போல் காட்சியளிக்கின்றனர். கடைக் கோடியிலுள்ள ஒரு பெண்ணின் உருவம் கணுக்கால் வரையில் ஆடையணிந்து கொண்டு கையில் ஒரு கோலையேந்தி நிற்கும் காட்சி வாயிற்காப் போரைப் போலுள்ளது. இடப்பக்கத்தில் ஓர் அரசியார் அமர்ந் திருக்க அவரைச் சுற்றிலும் பல பணியாள்கள் நின்று கொண்டிருக் கிறார்கள். அவர்களில் ஒருத்தி அவ்வரசியாரின் பாதங்களில் மருதாணி (செவ்வண்ணம்)பூசிக் கொண்டிருக்கிறாள். பின்புறத்தில் நீள்சதுர வடிவில் சாய்வுத் தாங்குமணை பொருத்தப்பட்டுள்ள குட்டையான இருக்கையில் அரசியமர்ந்திருக்க, பணிப்பெண்கள் இருமருங்கிலும் வெண்கவரி வீசுகின்றனர். அவர்களின் தலைமயிர்ச் சோடனை சுருள்சுருளாக அழகுடன் காட்சியளிக்கிறது. அரசி தன் வலக்காலைத் தொங்கவிட்டுப் பாதத்தைத் தாங்கியின் மீது வைத்துள்ளாள். இடக்காலை மடக்கிப் பாதத்தை இருக்கையில் வைத்துக்கொண்டு ஓய்வாக அமர்ந்துள்ளாள். அவளுடைய காது களில் 'பத்தர குண்டலம்' எனப்படும் காதணி வளையங்கள் காட்சி யளிக்கின்றன. அவளுடைய தோள்களில் 'அனந்தா' எனப்படும் வங்கிவளையங்கள் உள்ளன. கழுத்தணிகளும், மார்புக் கச்சை களும் அவள் அழகை மிகுதிப்படுத்துகின்றன. அவளுடைய தலை மயிர் வளைவுவளைவாக அமைந்து நெற்றியை அழகுபடுத்துகிறது. அவளுடைய தொடைகளை மட்டும் மூடியவாறிருக்கும் பாதியா டையும் (அர்த்தருகம்) அழகையும் மேலும் மிகைப்படுத்துகிறது. இதிலுள்ள அரசனின் உருவத்தைவிட அரசியின் உருவமே மிக

அழகாக உள்ளது. இக் காட்சி ஓர் அரண்மனையின் உட்புறப் பகுதியில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் காணப்படும் உருவம் கீர்த்திவர்மனுடைய உருவமாக இருக்கலாமென்றும், அவனே இந்திரனோடு ஒப்பப் புகழுடையவனென்றும், கூறப்படுகிறது. பட்டையச் சான்றுகளும், இலக்கியச் சான்றுகளும் இவனை 'இந்திரனை ஒத்தவ'னென்றும் தன் இறப்புக்குப்பின் இந்திரனோடு இணைந்துவிட்டானென்றும் கூறுகின்றனர்.

மங்களேசன் தன்னுடைய அண்ணனான கீர்த்திவர்மன்மீது கொண்ட அன்பால்தான் இத்தகைய சிறந்த முறையில் அவனைத் தன் அரசியாரோடும் பிற பணியாளரோடும் சிறப்புறச் சித்திரித்துள்ளான். அத்தோடு அவன் இந்திரனுக்கொப்பாவான் என்பதையும், இந்திரனோடு வைத்துப் போற்றத்தக்கவனென்பதையும் மனத்திற் கொண்டுதான் இவ்வாறு இந்திரனுக்கடுத்துக் கீர்த்திவர்மன் ஓவியத்தைத் தீட்டியுள்ளான். இவ் வோவியங்கள் யாவும் வாதாபிக் கோயிலில் வராக அவதாரச் சிற்பத்தையடுத்துத் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. மாமல்லபுரத்திலுள்ள வராக அவதாரச் சிற்பத்தையடுத்து நரசிம்மவர்மனுடைய பாட்டனார், தந்தையார் ஆகியோருடைய உருவங்களும், அவர்களுடைய அரசியாரின் உருவங்களும் செதுக்கப்பட்டிருப்பது ஈண்டு நினைவு கூரத்தக்கதாம். வாதாபி ஓவிய மரபைப் பின்பற்றித்தான் பல்லவர்கள் மாமல்லபுரத்தில் வராக அவதாரச் சிற்பத்தையடுத்து இவ்வாறு அரசனும் அரசியாரும் இணைந்திருப்பது போன்ற காட்சிகளைச் சிற்ப வடிவில் செதுக்கினார்கள். இங்குக் கீர்த்திவர்மனுடைய உருவம் நடுவில் தீட்டப் பெற்றிருப்பதும், அடுத்து அரசனுடைய பணியாள்களும் பிறரும் காணப்படுவதும், தன் இறப்புக்குப்பின் அவன் இந்திரனோடு ஒத்தவனாகி வைகுந்தம் அடையும் காட்சியும் இனிமையாயுள்ளன.

வாதாபிக் குகையில் காணப்படும் வேறு இரண்டு ஓவிய உருவங்கள் சோடியாகவுள்ள வித்தியாதரர்களைக் காட்டுகின்றன. ஒருருவம் மற்றோர் உருவத்தின் கழுத்தைத் தன் கையால் அணைத்துள்ளது. வித்தியாதரன் அணிந்துள்ள மணிமுடி அழகுடையதாகவும், வித்தியாதரி அணிந்துள்ள மணிமுடி பின்னல் வேலையுடையதாகவும் காணப்படுகின்றன. வித்தியாதரன் அழகுடையவனாகவும், வித்தியாதரி கருநிறமுடையவளாகவும் காட்சியளிக்கின்றனர். இரண்டாவது சோடியிலுள்ள உருவங்கள் பெரிதும் அழிந்துபட்டாலும் மிகவும் அழகுடையனவாகக் காட்சியளிக்கின்றன. இதில் வித்தியாதரன் வீணை வாசிக்கிறான். இவற்றைத் தவிர வாதாபியில் துண்டுதுண்டாகவும், முழுதும் அழிந்து

காணப்படும் பல ஓவிய எச்சங்கள் உள்ளன. இவை யாவும் தக்கணத்தில் சாளுக்கியர்கள் பெற்றிருந்த கலைவளத்தை உணர்த்துவனவாயுள்ளன. சாளுக்கியரின் ஓவியப் பாவனைகளில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவை அரசனும் அரசியாரும் இணைந் திருத்தல், ஒருகாலை மடக்கி இருக்கையில் வைத்துக்கொண்டு மற்றொரு காலைத் தொங்கவிட்டுப் பாதந்தாங்கியில் வைத்திருத் தல், மயிர்ச்சோடனை முதலியவற்றின் தனித்தன்மைகளாம்.

இயல் 7

பல்லவரின் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 6 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 9 ஆம் நூற்றாண்டுவரை)

பல்லவ மன்னர்களேயன்றி அரச குடும்பத்தினரும், பேரதி காரிகளும், தனியாரும்கூடக் கோயில்களைச் சமைத்தலும், அறப் பணிகளுக்காகவும், திருப்பணிகளுக்காகவும் (ஸ்ரீகாரியம்) தானம் அளிப்பதுமுண்டு. ஆகவே, பல்லவர் காலத்தில் கலையை நாட்டின் அல்லது குமுகாயத்தின் மூச்சாயெண்ணிப்போற்றிக் காத்தனரென லாம். தனிப்பட்டோர் கலைக்கழகங்களும், அரசின் சார்பில் புரந்து காக்கப்பட்ட பெருங் கல்லூரியும் சிற்ப, ஓவிய, நடன, இசைக் கலைகளை வளர்த்தன. காஞ்சியிலிருந்த கல்லூரி (கடிகை)க்கு நிருபதுங்கன் காலத்தில் சேட்டுப்பாக்கம் (சோத்துப்பாக்கம்) விளாங்காட்டங்கடுவனூர், இறைபுனைச்சேரி ஆகிய மூன்று சிற்றூர்கள் மானியமாக விடப்பெற்றதையறிகிறோம். மறைநூல் பார்ப்பனருக்கு உறைவிடங்களாகப் பார்ப்பனச்சேரி (அக்கிர காரம்)களையும், பிரம்மதேயம் எனப்படும் மானியங்களையும் அளித்துக் கலைவளர்த்த செய்திகளையும் அறிகிறோம். பேரூர் களிலும், நகரங்களிலும் மறையவர் தங்கியிருந்து கலைவளர்த்த இடங்களைப் 'பிரம்மபுரி' என்றழைத்தனர். பல்லவ அரசர்கள், தனிப்பட்டோர் கல்விக்கு வழங்கிய உதவி 'பட்டவிருத்தி' எனப் பட்டது.

கயிலாசநாதர் கோயில் போன்றவை பல்கலைப் பள்ளிகளாகவு மிருந்தன. அங்குச் சிற்பம், ஓவியம், இசை, நடனம், நாடகம், சமயக்கல்வி முதலியவை கற்பிக்கப்பட்டன. துறவிகள், அறிவர் முதலியோர் தங்கும் மனைகளும் கலைகளைப் புகட்டுமிடங்களா யிருந்தன. சைவ சமயக் கல்வியையும், கலைகளையும் வளர்க்கப் பல்வேறு சைவ மடங்கள் இருந்ததையறிகிறோம். இவை காபாலி

மடம், பாசுபத மடம், காளாமுக மடமெனப் பலவகையாகச் செயல்பட்டன. இவைகளில் சமயக் கல்வியொடு இசை, நடனம், நாடகம், ஓவியம் முதலிய கலைகளும் கற்பிக்கப்பட்டதை யறிகிறோம். சைவ மடங்களும், புத்த மடங்களுங்கூடக் கலை வளர்க்குமிடங்களாகச் செயல்பட்டன. இசையும் நடனமும் சமயக் கல்வியின் இரு கண்களாயின. நடனம் ஓவிய உருவிலும், சிற்ப உருவிலும் கோயில்களில் வளர்ந்தது. கயிலாசநாதர் கோயிலில் இவையிரண்டும் சிறப்புற அமைந்திருப்பதையறிகிறோம். பல நூல்களாக எழுந்த இக் கலைகளை உருவவடிவில் கலைஞர்கள் கோயில்களிலே வடித்தனர். அவற்றுள் சிறந்த தூக்கிய திருவடி நடனத்தை இன்று நாம் கண்கூடாகக் கண்டுகளிக்கப் பல்லவரின் கோயில்களுக்குத்தாம் செல்லவேண்டும்.

சிறந்த ஓவியனே சிறந்த சிற்பத்தைப் படைக்கவியலும். ஓவியம் சிற்பத்தின் வேர்; இந்த உண்மையைப் பல்லவர் கோயில் களில் காணலாம். சோமாஸ்கந்தர் ஓவியத்தைக் கைலாசநாதர் கோயிலில் கண்டபின் அதனைச் சிற்ப வடிவில் அதே கோயிலிலும், மாமல்லபுரத்துக் கடற்கரைக் கோயிலிலும், பனைமலைக் கோயிலி லும், தருமராசர் தேரிலும் காண்கிறோம். இதைப்போலவே பல் வேறு படிமங்களும் முதலில் ஓவியமாகவே உருவெடுத்துப் பின்னர்ப் புடைப்புச் சிற்பமாகவும், தனிச் சிலையாகவும் உரு வெடுப்பதை அறிகிறோம்.

சிற்பக் கலையின் மூலமாகவுள்ள ஓவியக்கலை பல்லவர் காலத் தில் சிறப்புற்றிருந்ததென்பதை இன்று நாம் எஞ்சி நிற்கும் ஒரு சில எச்சங்களாலும், சித்தன்னவாசல் ஓவியங்களாலும் அறிகிறோம்.

பல்லவர் ஓவியங்கள் மிகச் சிறந்த வண்ணங்களால் தீட்டப் பெற்றவையாகும். அவ் வண்ணங்களில் பல இன்று அழிந்து காணப்பெற்றாலும் சிவப்பும், ஆரஞ்சுச் சிவப்புமட்டும் அழியாமல் அழகுறத் திகழ்கின்றன. பல்லவர் ஓவியங்களில் காணப்படும் ஒரு சிறப்புத்தன்மை சுற்றுக்கோடும், வண்ணங்களும் சிறப்பாக அமைந்திருப்பதாகும். சிறு கீறலையமைத்து முகத்தோற்றம், உடலுறுப்பின் அசை முதலியவற்றைக் காட்டுவதில் பல்லவர்கால ஓவியங்கள் சிறப்பானவையாகும். இத்தகைய பாணியைப் பின் பற்றித்தான் பாண்டியரும், சோழரும் தங்கள் ஓவியங்களைத் தீட்டினர்கள். எனவேதான் சித்தன்னவாசல் ஓவியங்களைப் பல்லவர் கால ஓவியங்களென்றும், பாண்டியர் கால ஓவியங் களென்றும் கூறிக் குழப்பிக் கொள்ளுகின்றனர். குறிப்பாகப் பாண்டியர் கால ஓவியங்களிலும் பல்லவர் கால ஓவியங்களிலும் தாமரை மலர், தாமரைக் குளம், மீன்கள், யானை முதலிய

விலங்குகள் ஒரே மாதிரியாக இருப்பதைக் காண்கிறோம். நடன மாதர், அவர்தம் கூந்தலமைப்பு, ஆடை, அணிகலன்களும் இருவர் காலங்களிலும் ஒரே மாதிரியாகவுள்ளன.

பல்லவ அரசர்களில் மிகவும் புகழ்வாய்ந்தவனாகிய சிம்ம விஷ்ணு என்பவன் கிருட்டிணையாற்றுப் பகுதியை ஆண்டுவந்த விஷ்ணு குண்டர் என்னும் மரபினருடன் மணவுறவு கொண்டிருந்தான். அவனுடைய மகனை முதலாம் மகேந்திரவர்மன் தொண்டை நாட்டிற்கு அரசனான பின்னர்தான் தமிழகத்தில் மரத்தாலும் செங்கல்லாலும் பிறவற்றாலும் கட்டப்பெற்றிருந்த கோயில்களுக்குப் பதிலாக அழியாத குடைவரைக் கோயில்கள் அமைக்கப்பட்டனவென்றும், இவன் இளவரசனாக இருந்தபோது தன் மாதுலன் ஆண்ட பகுதியில் குடைவரைக் கோயில்களைக் கண்டானென்றும், இவற்றைப்போலவே தன் நாட்டிலும் அமைக்க எண்ணிய இவன் ஆட்சிப் பொறுப்பையேற்றதும், மண்டகப் பட்டில் முதன்முதலில் ஒரு குடைவரைக் கோயிலையமைத்தான் என்றும் கூறப்படுகிறது. ஓவியங்கள் பற்றிய சான்றுகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கும்போதும், பழங்காலத்திலிருந்தே ஓவியக்கலை தமிழகத்தில் சிறப்புற்றிருந்ததைப் பார்த்தோம். ஆயினும், இன்று நாம் காணுகின்ற ஓவியங்களில் மிகவும் பழமையானவை பல்லவர் கால ஓவியங்களே. இவற்றிற்கு முற்பட்ட ஓவியங்கள் பண்டைக்காலக் கோயில் கட்டடங்கள் அழிந்துபட்டதைப்போலவே அழிந்துவிட்டனபோலும்; முதலாம் மகேந்திரவர்மனுக்கு வழங்கும் பல்வேறு விருதுப் பெயர்களில் 'சித்திரக் காரப்புலி' என்னும் பெயரும் ஒன்றாகும். இந்த விருதுப் பெயர் பல்லவபுரத்திலுள்ள இவனுடைய குடைவரையிலும், காஞ்சி ஏகாம்பரநாதர் கோயிலிலுள்ள காருவா (பௌணர்மி) மண்டபத்துத் தூண்களிலும் காணப்படுகிறது. இவன் முதன்முதலில் பாறைகளைக் குடைந்து புதுமையாகக் கோயில்களைச் சமைத்தானதலால் இவனுக்குச் 'சைத்தியக்காரி'[1] என்னும் விருதுப் பெயருமுண்டு. இவன் 'தக்கணச்சித்திரம்'[2] என்னும் ஓவிய நூலுக்கு உரையெழுதினனென்பதை மாமண்டூர்க் குடைவரையிலுள்ள

[1] 'சைத்தியம்' கோயில் என்னும் பொருளுடையது. 'சைத்தியம்' என்னுஞ் சொல் 'சிதை' என்னுஞ் சொல்லினடியாகப் பிறந்தது. 'சிதை' என்னுஞ்சொல் பிணப்பாடை மேடையைக் குறிக்கும். ஆகவே, கோயில் சவமேடை அல்லது சவக்குழியிலிருந்தே தோன்றியதென்பதை இவனுடைய விருதுப் பெயராலும் தெளிவாக அறியலாம்.

[2] 'தக்கணச்சித்திரம்' என்பது பரத கண்டத்தின் தென்பகுதியில் வழங்கிய ஓவியங்களைக் குறிக்கிறதுபோலும். ஏனெனில் தக்கண இந்தியாவிலிருந்து தெற்கே இலங்கைவரையில் ஒரே வகையான ஓவியக்கலை வளர்ச்சி பெற்றிருந்ததாகத் தெரிகிறது. அதாவது வடக்கே பாக்குகை, அசாந்தாக் குகைகளில்

கல்வெட்டில் காணலாம். இக் கல்வெட்டு இன்று அழிந்து காணப் பட்டாலும் அதிலுள்ள 11, 12-ஆவது வரிகளில் கீழ்க்கண்டவாறு குறிப்பிடப்பெற்றுள்ளது.

'....... கல்பர்த் ப்ரவிபஜ்ய..... ...வ்ருத்திம்........
தக்ஷிண சித்ராக்யம் (கார) யித்வா யதா விதிஹி
.........ஸ்ச விவிதைஹ் க்ருத்வர வர்ண சதுர்த்த.........'

இதிலிருந்து இவன் ஓவியத்தைக் கற்றவனும், அதில் வல்ல வனும், அதனை நடைமுறையில் தீட்டி வெற்றி பெற்றவனுமாவா னென்பதை அறிகிறோம்.

மகேந்திரவர்மனுக்குப் பிறகு பட்டமேற்றவர்களில் இராச சிம்மன் (இரண்டாம் நரசிம்மவர்மன்) என்பவன் பல்லவ நாட்டுக் கலை வரலாற்றில் பெரும்பங்கேற்பவனுவான். இவன் கி.பி. 690-லிருந்து 725 வரையில் ஆண்டான். இவன்தான் முதன்முதலில் தமிழ்நாட்டில் கற்களால் கோயில்களைக் கட்டும் வழக்கத்தைத் தொடங்கினுன். இவனால் காஞ்சிக் கயிலாசநாதர் கோயிலும், மாமல்லபுரத்துக் கடற்கரைக் கோயிலும் கட்டப்பெற்றன. இவன் கலையார்வத்துக்கு உறுதுணையாகவும், ஊக்கமூட்டியும் நின்றவள் இவனுடைய மனைவியான அரங்கப் பதக்கம் என்பவளாவாள். இவனால் கட்டப்பட்ட மற்றொரு கற்றளி தென்னார்க்காடு மாவட் டத்தைச் சேர்ந்த விழுப்புரத்தையடுத்த பனைமலைக் கோயிலாகும். பனைமலையிலுள்ள ஓர் அழகுத்தேவதை மணிமுடி தரித்துத் தனக்குப் பின்புறத்தில் குடைவிரித்து நின்றவண்ணம் காட்சியளிக் கிறாள். இடக்காலை மடக்கி ஒரே காலில் நின்றுகொண்டு அழகாக நிற்கும் அத் தேவதையின் தோற்றம் கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண் டில் அமராவதியில் தீட்டப்பட்ட ஓவியங்களைப் போலவும், கி. பி. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் அசாந்தாவில் தீட்டப்பட்ட வாகாடகர் களின் ஓவியங்களைப் போலவும் காட்சியளிக்கின்றனவென்பர்.[3] இவ்வாறு நிற்கும் தோற்றப் பாணியைச் சோழர்களும் பின் பற்றினர். திரிபுவனத்தில் காணப்படும் சுரசுந்தரியின் தோற்ற மும் இதைப்போலவே இருப்பதைக் காணலாம். இந்தத் தேவ தையைப் பார்வதியென்றும், சிவனைப் போலவே இவளும் ஒரு

காணப்படுகிற ஓவியங்களும் இலங்கையில் சிக்கிரியா மலைக் கோட்டையில் காணப் படுகிற ஓவியங்களும், தமிழ் நாட்டிலே காணப்படும் ஓவியங்களும் ஒரேவகைப் பண்புடையனவாய்க் காணப்படுகின்றனவென்று ஓவிய நூற் புலவர்கள் கூறு கிறார்கள். இந்தத் தக்கணச் சித்திரங்கள், அந்தந்த நாட்டிற்கேற்பச் சிறுசிறு மாறுதல்களுடன் காணப்பட்டாலும், பொதுப்படையான அமைப்பில் ஒரேவகை யாக இருக்கின்றனவென்று ஓவிய நூற்புலவர்கள் கூறுகின்றனர்.

[3] C. Sivaramamurthai—'South Indian Paintings', (1968) New Delhi.

காலைத் தூக்கி மடித்து நிற்கும் காட்சி அவருடைய 'லலாடதிலக பாணி' யென்று கூறப்படுகிறது. (ஒரு காலைத் தூக்கி மடித்து அதன் பாதம் நெற்றியைத் தொடுமாறும், மற்றொரு பாதம் நிலத்தைத் தொடுமாறும் பல கைகளும் பல்வேறு 'பாவ'னைகளைக் காட்டச் சிவனார் புரியும் நடனமே 'லலாடதிலக நடனம்' எனப் படுமாம்.) இதனைக் காஞ்சிபுரத்திலுள்ள கயிலாசநாதர் கோயில் உட்புறத்திலுள்ள மாடத்தில் காணலாம். இப் பார்வதி இங்கும் சிவனின் களிநடனத்தைக் கண்டு களித்து நிற்கிறாள். இவள் தலைக்குமேல் விரிந்துநிற்கும் குடையின் உட்புறமும், மேற்புறமும் பல்வேறு வண்ணங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன.

கயிலாசநாதர் கோயிலைச் சுற்றியுள்ள சிறு மண்டபங்கள் சிலவற்றுள் இராசசிம்மனின் ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் சோமாஸ்கந்தர் ஓவியம் தலையாய சிறப்புடையதாகும். இந்த ஓவியத்தில் சிவனும் உமையும் அமர்ந்திருக்க, கந்தன் குழந்தையுருவில் அவர்கள் அருகில் காட்சியளிக்கிறான். சோம னாகிய சிவனும், கந்தனாகிய முருகனும் இணைந்துகாணும் முதல் ஓவியம் இதுவேயாகும். எனவேதான் ஓவிய உலகில் இதுவரை எங்கும் காணப்படாத இந்த இனிய காட்சியைச் 'சோமாஸ்கந்தர்' காட்சியெனப் போற்றுகின்றனர். சிவனுக்குப் பக்கத்தில் பூதக் கணம் நிற்கும் காட்சியும், உமைக்குப் பின்புறத்தில் அழகிய பணி மகள் நிற்கும் காட்சியும், உமைக்கும் சிவனுக்கும் நடுவில் முருகன் குழவியாக அமர்ந்துள்ள காட்சியும், பெற்றோர் தங்கள் குழந்தை மீது பெய்யும் அன்புச் சின்னங்களை நமக்கு நினைவுபடுத்துகின்றன. சிவன் தனது வலக்காலைத் தொங்கவிட்டுக் கொண்டு, இடக்காலை மடக்கி, இருக்கையில் வைத்து அமர்ந்துள்ளார். அவருடைய சடைமகுடம் அழிந்து காணப்படுகிறது. அவர்முகம் அழிந்து காணப்படுகிறதாயினும் ஒருசில வளைகோடுகளைக் கொண்டும், குண்டலத்தைக் கொண்டும் சிவனின் முகத்தோற்றத்தை அறிய லாம். அவருடைய பிற கைகளில் தோற்றங்களும் உடலின் முழுப் பகுதியும் நமக்குச் சரியாகத் தெரியாவிட்டாலும் அவர் உடலின் குறுக்கே காணப்படும் பூணூல் நன்றாகத் தெரிகிறது. இதனைக் கொண்டும், சிறு பட்டாடைகளைக் கொண்டும் அவர் உடல் அமைப்பை ஊகித்து அறியலாம். உமை அணிந்துள்ள மார்புக் கச்சைகள், மேகலை மற்றும் பல அணிகலன்கள் அழகாகவும், சீராகவும் காணப்படுகின்றன. நடுவிலுள்ள முருகன் தலையில் அழகிய சிறு மகுடம் காணப்படுகிறது. தன் தாயின் தொடை யிலமர்ந்து கொண்டு, தன் தந்தையை நிமிர்ந்து நோக்கும் காட்சி சிறப்பானதாகும். உமை தனது வலக்காலை மடக்கி இருக் கையில் அமர்ந்துகொண்டு இடக்காலைத் தொங்கவிட்டுக் கொண்

டிருக்கிறாள். அந்த இடக்கால் பாதம் ஒரு சிறு முக்காலியின்மேல் பாவிநிற்கிறது. ஆனால், அந்த முக்காலி அழிந்து காணப்படுகிறது. அவள் தலையில் தரித்துள்ள மணிமகுடத்தில் இழைத்துள்ள வயிரங்களும் மலர்வட்டமும் மிக்க எடுப்பாகவுள்ளன. தனது வலக் கையால் முருகனை அணைத்துக்கொண்டு, இடக்கையை இருக்கையின்மீது வைத்துக் கொண்டுள்ளாள். அவளுடைய அகன்ற மார்பகங்களும், துடியிடையும், பிறவும் அழகுறத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. ஓவியன் ஒரு பெண்ணின் இலக்கணத்தை இந்த உமையின் உருவத்தைத் தீட்டுவதில் கவனமாகக் கடைப்பிடித்துள்ளான். அவள் கழுத்தில் தொங்கும் பதக்கம் அணிகலன்கள் நடுநாயகமாக உள்ளது, கழுத்திலிருந்த அணி முழுவதும் அழிந்து காணப்பட்டாலும் அதன் முனையில் தொங்குகின்ற இப் பதக்கத்தைக் கொண்டு அவ் வணியின் அழகையும் அறியலாம். அவளுடைய தோள்பட்டைகளில் அணிந்துள்ள வங்கிகளும், பல்வேறு வகையான மார்புக் கச்சைகளும் அழிந்துபடாமல் முழுவதுமாகக் காட்சியளிக்கின்றன. சிவனும் முருகனும் உமையும் அமர்ந்துள்ள இந்த நீண்ட இருக்கையைத் துயிலிடமாகவும் கூறுகின்றனர். இந்தப் படுக்கையைச் சுற்றிலும் சிறுசிறு அருவிகள்போலப் பெரிதாக மேலே தோன்றி வரவரச் சிறுத்து முடியும் வெண்ணிறக் கோடுகள் கலைஞனின் கைவண்ணத்தைக் காட்டுகின்றன. உமை அணிந்துள்ள சிறு பட்டாடைகள் இனிய காட்சியாக உள்ளன. பரமனின் பாதத்திற்கருகில் 'உக்கிர' பாணியில் ஒரு பணியாளும், உமையின் பாதத்திற்கருகில் 'லளித' பாணியில் ஒரு பணியாளும் உள்ளனர். பரமனுக்குப் பின்புறத்திலிருக்கிற பூதக் கணத்தின் அமைதியும், உமைக்கு அருகில் நிற்கும் பணியாளின் இனியமுகமும் நம்மைப் பெரிதும் கவருகின்றன. இந்த ஓவியத்தில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள பல்வேறு வண்ணங்களும் அழிந்து காணப்பட்டாலும், செவ்வண்ணம் மட்டும் அழியாமல் உள்ளது. முருகனது தலையைச் சுற்றிலும் பூசப்பட்டுள்ள ஆரஞ்சுச் சிவப்பு வண்ணம் அழியாமல் உள்ளது.

இராசசிம்மன் மகனான இரண்டாம் பரமேசுவரன் காஞ்சியில் கட்டிய வைகுந்தப் பெருமாள் கோயில் விமானத்திலும் ஓவியச் சின்னங்கள் தெரிகின்றன. இதைப்போலவே மாமல்லபுரத்திலுள்ள தருமராசர் தேரின் மேல்தட்டுகளிலும் வண்ண ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருந்ததற்கான தடயங்கள் தென்படுகின்றன. கயிலாசநாதர் கோயில், பனைமலைக் கோயில் ஓவியங்களையும் கண்டறிந்தவர் சோவன் துப்ராய்ல் ஆவார். இன்று பல்லவர் காலத்து ஓவியங்களில் வண்ணம் அழிந்து காணப்பட்டபோதும் அவற்றில் காணப்படும் வரிக் கோடுகளின் உயர்வு அவ்வோவியங்களின்

உயிர்த்துடிப்பை எடுத்துக் காட்டுவனவாயுள்ளன. எடுத்துக் காட்டாகக் கயிலாசநாதர் கோயிலின் உட்புறத்திலுள்ள ஒன்ப தாவது மாடத்திலுள்ள அழிந்துபட்ட சிவனின் உருவத்தையும், பன்னிரண்டாவது மாடத்திலுள்ள அழிந்துபட்ட சிவனின் ஓவியத்தில் எஞ்சிநிற்கும் எச்சங்களையும், நாற்பத்தாறுவது மாடத் திலுள்ள நான்கு கைகளையுடைய ஒரு தேவதையின் ஓவியத்தின் எச்சங்களையும் கூறலாம். நாற்பத்தாறுவது மாடத்தின் பின் புறத்தில்தான் நாம் மேலே கூறிய சோமாஸ்கந்தரின் வண்ண ஓவியம் அழிந்தும் அழியாமலும் காணப்படுகிறது. கயிலாசநாதர் கோயிலிலுள்ள மாடங்கள் அனைத்திலும் ஒரு காலத்தில் சிறந்த வண்ணவோவியங்கள் இருந்தனவென்பதற்கான அறிகுறியையே மேற்கண்ட எச்சங்கள் நமக்குக் காட்டுகின்றன. மேற்கண்ட ஒன்பதாவது மாடத்திற் காணப்படும் சிவன் ஓவியத்தில் அவருடைய வலக்கையின் மேற்பகுதியும், கீழ்ப்பகுதியும் மட்டும் காணப்படுகின்றன; மற்றவை அழிந்து விட்டிருக்கின்றன. பதினோராவது மாடத்திலுள்ள சிவன் ஓவியத்தில் முகத்தின் ஒரு பகுதிமட்டும் அழியாமல் காணப்படுகிறது. இடக் கண்ணின் ஒரு பகுதியும், மூக்கும், உதடும், கன்னமும், ஒரு காதில் குண்டலமும் தோளில் பூணூலும் தவிர, மற்றப் பாகங்கள் அழிந்து விட்டிருக் கின்றன. பன்னிரண்டாவது மாடத்திற் காணப்படும் ஓவியத்தில் முகத்தின் ஒரு பகுதியும், உடலின் வலப்புறம் மட்டும் காணப் படுகின்றன. இதன் தலையிலுள்ள சடையொப்பனை பாதாமிக் குகையிலுள்ள ஓவியத்தின் சடையொப்பனையை ஒத்திருக்கிறது. முப்பத்துநான்காவது மாடத்தில் காணப்படும் ஓவியம் ஒரு மாமாந்தனை (மகாபுருஷன்) சித்திரிக்கிறது. இதன் மணிமகுடமும், இடத்தோளும், முண்டத்தின் ஒரு பகுதியும், இடத் தொடையும் மட்டும் எஞ்சி நிற்கின்றன. இதன் மணிமகுடம் அலையழகிய கலை வேலைப்பாட்டுடன் காட்சியளிப்பதோடு சோழரின் எடுப்பான பாணியையும் இது பெற்றுள்ளது. இருபத்துமூன்றுவது மாடத் திலுள்ள சிவனின் ஓவியத்தில் அவரது வலத் தோள்பட்டையின் மீது செல்லும் பூணூலும், அவர் இரண்டாவது வலக்கையில் ஏந்தியுள்ள சூலமும் மட்டும் எஞ்சியுள்ளன. இவற்றுள்ளும் பூணூலின் முடிப்பும் சூலத்தின் அடிப்பகுதியும் காணப்படுகின்றன. இந்த உருவத்திற்கருகில் காணப்படும் நான்கு கைகளையுடைய உருவத்தின் வலப்புறமுள்ள பூணூல் மட்டும் எஞ்சி நிற்கின்றது. நாற்பத்தாறுவது மாடத்தின் அடிப்பகுதியில் செந்நிறத்தில் ஓர் ஓவியம் குழம்பிக் காணப்படுகிறது. கூர்ந்துநோக்கினுல், இது நாற்கைகளையுடைய ஓர் உருவமாகவுள்ளது. இதனிடையில் அணிந்துள்ள கச்சையும், அந்தக் கச்சையின்மீது ஊன்றிநிற்கும் வலக்கையும் மார்பின்மீது பொருந்தி நிற்கும் மற்றொரு வலக் கையில் விரல்களும் இன்று எஞ்சி நிற்கின்றன.

சித்தன்னவாயில் ஓவியங்கள்

சித்தன்னவாயிற் குடைவரையில் காணப்படும் ஓவியங்கள் மகேந்திரவர்மனால் தீட்டப்பெற்றவையே[4]. இஃது இவனால் குடையப்பட்ட சமணக் கோயிலாகும். ஆனால் இஃது இவனால் குடையப்பட்டதன்று என்று கூறுவாருமுளர்.[5]

1. அரசனும் அரசியும்

இங்குக் காணப்படும் முகாமை ஓவியங்கள் 'அரசன்-அரசி' ஓவியம் மார்பளவே வரையப்பட்டுள்ளது. இதனை, 'மாதொரு பாகன்' ஓவியம் என்பர்.[6] இது தவறான கருத்தாகும். பாதி ஆணுருவாகவும், பாதிப் பெண்ணுருவாகவுமுள்ள ஒரே உருவத்தையே 'மாதொருபாகன்' என்பர். ஆனால் (அர்த்த நாரீசுவரன்) ஆணின் உருவம் தனியாகவும், பெண்ணின் உருவம் தனியாகவும் உள்ள இரண்டு உருவங்களைச் சேர்த்து மாதொருபாகன் எனக் கூறுதல் பொருத்தமன்று.[7] மேலும் இச் சமணக் குடைவரையில் மாதொருபாகன் உருவம் காணப்படுவதும் பொருத்தமற்றது. ஆகவே இதிலிருக்கும் ஆணின் உருவம் மகேந்திரவர்மனின் உருவமாகவும், பெண்ணின் உருவம் அவனுடைய பட்டத்தரசியாரின் உருவமுமாகவே இருத்தல் வேண்டும். வலப்புறத் தூணின் உட்புறத்தில் அரசன், அரசியர் உருவங்கள் மார்பளவு தீட்டப் பெற்றுள்ளன. அரசனுக்குக் காதுகளில் குண்டலங்களும், தலையில் மணிமகுடமும் காணப்படுகின்றன. இஃது ஆதிவராகர் கோயிலிலுள்ள மகேந்திரன் முகத்தைப் போலுள்ளது. அரசியரின் கூந்தல் தலைமீது அழகாக முடியப்பட்டுள்ளது.

2. நடன மகளிர்

அடுத்து, இக் குடைவரையின் தூண்களிலுள்ளவை கணிகையரின் ஈரோவியங்களாகும். ஒவ்வொரு தூணிலும் ஒவ்வொரு கணிகை மேனி இருவர் உள்ளனர். வலப்பக்கமுள்ள நடனமகள் தன் இடக்கையை துதிக்கைபோல் வைத்துக்கொண்டு, வலக்கையில் உள்ளங்கையைச் சதுர வடிவில் காட்டுகிறாள். இத்தகைய பாணியிலான நடனம் சிறப்பானதென்றும், சிவன் ஆடிய 'நாதாந்த' நடனத்தில் இவ்வமைப்பைத் தெளிவாகக் காணலாமென்றும் கூறுவர்.[8]

[4] மயிலை சீனி வேங்கடசாமி—'மகேந்திரவர்மன்', கழகம், 1959.
[5] K. R. Srinivasan—'Pallava's Cave Temples.' 1960.
[6] N. C. Mehta—'Studies in Indian Paintings.'
[7] மயிலை சீனி வேங்கடசாமி—'மகேந்திரவர்மன்,'. கழகம், 1959.
[8] பர். மா. இராசமாணிக்கனார்—'பல்லவர் வரலாறு', கழகம், 1971.

அடுத்து, இடப்பக்கத் தூணிலுள்ள நடனமகள் 'லதாவிரிசிக' நடனப் பாணியில் காட்சியளிக்கிறார்.[9]

இந்த நடனமகளிர் உருவங்கள் இடுப்பளவே தீட்டப்பட்டிருத்தலும், பல்வேறு மெய்ப்பாடுகளுடன் காட்சியளித்தலும் நமக்குப் புதியனவல்ல. இத்தகைய மெய்ப்பாட்டியல் இலக்கணங்களைத் தொல்காப்பியத்திலும் காண்கிறோம்.

இவ்விரு நடனமகளிரும் கூந்தலை ஒப்பனைசெய்து கொண்டுள்ள முறையும், குறையாடையை யணிந்த நிறையணிகலன்களையணிந்துள்ள முறையும் வியக்கத்தக்கனவாம். இவர்கள் தலைநிறையப் பூச்சூடி, கைகளில் வளைகளும், தோள்களில் கடகங்களும், கழுத்தில் பல்வேறு மாலைகளும், விரல்களில் கணையாழிகளும், ஓலைக் (பத்திர) குண்டலமும், குதம்பையும் காதுகளில் அணிந்து, சீதேவி, வலம்புரி, பூரப்பாளை, தென்பல்லி, வடபல்லி முதலிய அணிகளைத் தலைக்கு அணிந்து இடுப்பில் மேகலையணிந்து காணப்படுகின்றனர். பொன்மணி, முத்து முதலியவற்றால் இவை செய்யப்பட்டுள்ளன. இவர்களின் கூந்தல் ஒப்பனைகள் வேறுபடுகின்றன. வலப்பக்க முள்ளவளின் கூந்தல் நடுவில் வகிடெடுத்து முடியப்பட்டுள்ளது. அம்முடிப்பில் சில அணிகலன்களும் பல நிற மலர்க் கொத்துகளும், தாமரையிதழ்களும், இலைகளும் ஒப்பனையாகச் சூடப் பெற்றுள்ளன. இடப்பக்கமுள்ளவளின் கூந்தல் சிறிது வேறுபாட்டுடன் ஒப்பனை செய்யப்பட்டுள்ளது. ஆயினும் ஒப்பனைப் பொருள்கள் யாவும் ஒரே மாதிரியாகவுள்ளன.

வலப்புறமுள்ளவள் இரண்டு மேலாடைகளை அணிந்துள்ளாள். ஒன்று, மேலாக இடையில் கட்டப்பட்டுள்ளது. மற்றோர் ஆடை தோளைச் சுற்றிச் செல்கிறது. அதிலுள்ள சுருக்கமும் பிறவும் இயற்கையாகக் காணப்படுகின்றன.

இந்தக் கணிகையருக்கும், அரசியாருக்கும் மூக்கணி இல்லையென்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இதற்குக் காரணியம் உள்ளதாவென்பது புலப்படவில்லை.[10] அருகக் கடவுளின் கோயிலில் இத்தகைய புறவுணர்வைத் தூண்டும் ஓவியங்களை ஏன் தீட்டின

[9] லதா விரிசிக நடனம்; இடக்கால் பின்பக்கம் மடங்கவேண்டும்; வலக்கையின் அங்கையும் விரல்களும் மேல் நோக்கி வளைத்துக் கொண்டு, இடக்கையை நன்றாக நீட்டவேண்டும். இதுவே 'லதா விரிசிக' நடனமென்பது.

[10] Dr. C. Minakshi—'Administration and Social life under the pallavas,

ரென்னும் வினவிற்கு விடையளிக்கப்படுகிறது.[10அ] இங்ஙனமே அமராவதிச் சிற்பங்களில் காணப்படும் மகளிருக்கும் மூக்கணி யில்லை. இது பண்டை நாகரிகம் போலும்;[11] அருகக் கடவுள் எழுந்தருளியுள்ள இந்தச் சமணக் குகைக் கோயிலில் அரம்பையர் நாட்டியம் ஆடுவது போன்ற ஓவியங்கள் எழுதப்பட்டுள்ளன.[12]

இம் மங்கையரை 'அடிகளார்' என்றும், 'அப்சர மகளிர்' என்றும் இருவேறு கருத்துகள் நிலவுகின்றன.[13] இந்த ஓவியங் களால் நாம், பல்லவர் காலத்துப் பெண்கள் அணிந்த அணிகலன் களைப் பற்றியும், குறிப்பாகக் கணிகையர் அல்லது உயர் நிலையி லிருந்த பெண்களின் ஆடை அணிகலன்களைப் பற்றியும், கூந்தல் ஒப்பனைகளைப் பற்றியும், நடனக் கலையின் மெய்ப்பாட்டியல்களைப் பற்றியும் அறியலாம்.

அருகக் கடவுள் எழுந்தருளியிருந்து அறவுரை அருளுகிற இடம் 'சமவசரணம்' என்பது. சமவசரணத்தில் ஒன்றுக்குள் ஒன்றாக ஏழு மாடவீதிகள் உள்ளன. இந்த மாடவீதிகளில் இரண் டாவதாகவுள்ளது 'காதிகா பூமி' எனப்படும். 'காதிகா பூமி' சமவ சரணத்தைச் சூழ்ந்த அகழிபோன்ற நீர்நிலையாகும். இரண்டு 'குரோசர்' சுற்றளவுள்ளதாய் ஒன்றரைக் காத அகலமுடைய தாயிருக்கும். பார்ப்பதற்கு மிகுந்த ஆழமுள்ளதுபோல் தோன்றி னாலும் இதில் இறங்கினால் முழங்கால் அளவுமட்டும் நீருள்ள தாயிருக்கும். மேடுபள்ளமில்லாமல் சம தரையாகவுள்ள இந்தக் காதிகாபூமி பலவகை நீர்ப்பூக்கள் பூத்துப் பார்வைக்கு இந்திர வில்லைப்போன்று பலநிறமாகக் காணப்படும். அருகப்பெருமானை வணங்குதற்காகச் செல்லும் அன்பர்கள் இதில் இறங்கிச் செல்ல வேண்டும். செல்லும்போது அருகப் பெருமான் திருவடியில் இடுவதற்காகத் தாமரை அல்லி முதலிய பூக்களைப் பறித்துக் கொண்டு போவார்கள். இவ்வாறு சமவசரணத்திலுள்ள காதிகா பூமி என்னும் அகழியைப்பற்றிச் சமணசமய நூல்கள் கூறுகின்றன. சித்தன்ன வாயிலிலுள்ள இந்தச் சமணக் கோயிலில், மண்ட

[10அ] 'சமவசரணம்' என்பது ஒன்றுக்குள் ஒன்றாக ஏழு மாட வீதிகளை யுடையது. இந்தச் சமவ சரணத்தில் நடுவிலே அமைந்துள்ள திருநிலையம் என்னும் கோயிலில் அருகக் கடவுள் எழுந்தருளியிருந்து திருவறம் அருள்கிறார். ஏழு மாட வீதிகளையும் கடந்து திருநிலையத்திற்குச் செல்லும்போது ஒவ்வொரு மாடவீதியிலும் நடன அரங்கங்கள் உள்ளன. அந்த அரங்கங்களில் அரம்பையர் அருகப் பெருமானின் வரலாற்றை நாட்டியமாக நடித்தும் பாடியும் நடனம் புரிகிறார்க ளென்று சமணசமய நூல்கள் கூறுகின்றன.

[11] Dr. K. Gopalachari—'Early History of the Andhra Country.'

[12] மயிலை சீனி வேங்கடசாமி—'மகேந்திரவர்மன்,' கழகம், 1959.

[13] பர். மா. இராசமாணிக்கனார்—'பல்லவர் வரலாறு', கழகம், 1971, பக், 295.

பத்தின்மேல் விதானத்தில் ஓவியமாக எழுதப்பட்ட இந்தத் தாமரைக் குளக்காட்சி காதிகா பூமியைக் குறிக்கிறதென்பதில் ஐயமில்லை.[14]

'சூத்ரக்ருதாங்கம்' என்னும் சமண நூலின் இரண்டாம் பிரிவிற்கு முன்னுள்ள 'தாமரை' பற்றிய உரையாடலைக் குறிப்பதாக இக் காட்சி தீட்டப்பெற்றுள்ளதென்று சிலரும், சமணரின் துறக்கத்தைத் குறிக்கிறதென்று வேறு சிலரும் கூறுவர்.[15]

தாமரைக்குளம்

சித்தன்னவாயில் குடைவரையின் முன்மண்டபக் கூரை முழுவதும் (விதானம்) தீட்டப்பெற்றுள்ள ஓவியம் ஒரு தாமரைக் குளக் காட்சியைச் சித்திரிக்கிறது. இக் குளத்தில் செந்தாமரை, வெண்டாமரை, அல்லி, ஆம்பல் முதலிய நீர்ப்பூக்கள் பூத்து நிறைந்திருக்கின்றன. செழித்து வளர்ந்த தாமரையிலைகள் நீர் தெரியாதபடி குளத்தை மூடிக் கொண்டிருக்கின்றன. ஓதிமப் பறவைகளும், மீன்களும் இடையிடையே காணப்படுகின்றன. எருமையும் யானையும் நீரில் நிற்கின்றன. ஆழமற்ற இந்தக் குளத்தில் முழங்காலளவுள்ள நீரில் மூன்று ஆள்கள் இறங்கித் தாமரைப் பூக்களை நாளத்தோடு கொய்து கற்றையாகக் கட்டித் தோளின் மேல் வைத்துக்கொண்டு வருகிறார்கள். தாமரைக் குளத்தின் இனிய இயற்கைக் காட்சி இந்த ஓவியத்தில் நன்கு அமைந்திருக்கிறது.

பல்வேறு குறிகள்

மண்டபத்தையடுத்துள்ள உள்ளறையின் கூரையிலும் வண்ணம் பூசப்பட்டுள்ளது. அதில் சுவசுதிகா சூலம், சதுரம், தாமரை மலர் முதலிய குறிகள் கோலமாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. மகேந்திரவர்மன் காலத்தில் எழுதப் பெற்றஓவியங்கள் யாவும் மறைந்து விட்டபோதிலும் சித்தன்னவாயில் ஓவியங்களே எஞ்சி நிற்பனவாகும். இன்று அழியாமல் எஞ்சி நிற்கும் தமிழ் நாட்டு ஓவியங்களுள் சித்தன்ன வாயில் ஓவியங்களே காலத்தால் முந்தியவையாகும்.[16]

14 மயிலை சீனி வேங்கடசாமி — 'மகேந்திரவர்மன்' கழகம், 1959, பக். 122-123.

15 பர். மா. இராசமாணிக்கனர்—'பல்லவர் வரலாறு' கழகம், 1971.

16 மயிலை சீனி வேங்கடசாமி—''மகேந்திரவர்மன்'', கழகம், 1959, பக். 121-122.

பல்லவர் ஓவியங்களில் கையாளப் பெற்றுள்ள பல்வேறு வண்ணங்களும் இன்று அழிந்து காணப்பட்டாலும், சிவப்பும், ஆரஞ்சுச் சிவப்பு மட்டும் அழியாமல் காணப்படுகின்றன. இவ்விரு வண்ணங்கள் தாம் பல்லவரின் ஓவியங்களை அறிவதற்கு நமக்கு உறுதுணையாயுள்ளன. இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுத்தான் சோமாஸ்கந்தர் ஓவியமும், கின்னரன் கின்னரி ஓவியமுமாகும்.[17] இந்தக் கின்னரன், கின்னரி ஓவியத்தை அசாந்தாக் குகை ஓவியத்திலுள்ள தேவ ஓவியங்களொடு ஒப்பிடலாம்.[18]

[17] பாதி மாந்தவுருவமும், பாதிப் பறவையுருவமும் கொண்டு வான் வெளிப் பாடர்களாய்த் திகழும் ஆணையும் பெண்ணையுமே முறையே கின்னரன், கின்னரி என்பர்.

[18] C. Sivaramamurthi—"Indian Paintings", New Delhi, 1968.

இயல் 8

பாண்டியரின் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 6ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 9ஆம் நூற்றாண்டுவரை)

பாண்டியரின் குடைவரைக் கோயில்கள், குகைக்கோயில்கள், கற்றளிகள் முதலியன பல்லவரின் கோயில்களைப் பெரிதும் ஒத்திருக்கின்றன. பல்லவரும் பாண்டியரும் கொண்டிருந்த நெருங்கிய தொடர்பே இதற்குக் கரணியமாகும். பல்லவ அரசர்களான சிம்ம விஷ்ணு, மகேந்திரவர்மன், நரசிம்மவர்மன் ஆகியோர் பாண்டியரை வென்று தங்கள் அதிகாரத்தைத் தென்கோடிவரையில் பரப்பினார்களென்பதை அறிவோம். இதைப்போலவே பாண்டியரும் பல்லவநாடு வலுக்குன்றியபோது அதன்மீது தங்கள் ஆளுமையைச் செலுத்தினார்கள். மாறவர்ம இராச சிம்மன், பல்லவ நாட்டின்மீது ஆளுமை செலுத்த முயன்றதும், அவனுக்குப்பின் வந்தோர் தொடர்ந்து அம்முயற்சியை மேற்கொண்டதும் நாம் வரலாற்றில் காணும் உண்மையாகும். சாளுக்கியரைப் போலவே பாண்டியரும் பல்லவ அரசர்களோடு மணவுறவு கொண்டதும் பல்லவ நாட்டுக் கலைகள் பாண்டிய நாட்டுக்குப் பரவ ஏதுவாயிற்று. பாண்டிய இளவரசியான 'அரங்கப் பதக்கம்' என்பவள் பல்லவன் நரசிம்மனை மணந்தாளென்றும், தானே காஞ்சியில் பல கோயில்களைக் கட்டினாளென்றும் பார்த்தோம். இத்தகைய தொடர்புகளால்தான் பல்லவரின் கலைகளைப் பின்பற்றிப் பாண்டிய நாட்டில் கட்டட, சிற்ப, ஓவியக் கலைகள் தோன்றலாயின.

பல்லவர் காலத்தில் தோன்றிய ஆரிய சமய மறுமலர்ச்சியும், பின்னரெழுந்த சைவ சமய எழுச்சியும், பல்லவர் காலக்கலைகளுக்கு உயிரூட்டியதைப் போலவே பாண்டியர் காலக் கலைக்கும் உயிரூட்டின. அரிகேசரி பராங்குச பாண்டியன் சமண சமயத்தைப் பின்பற்றி வந்தான். ஆனால் இவனைச் சைவ சமயக் குரவரில் ஒரு

வரான திருஞானசம்பந்தர் சைவ சமயத்திற்கு மாற்றினர். இதைப் போலவே பல்லவ அரசனை மகேந்திரவர்மனை மற்றொரு சைவ சமயக் குரவரான அப்பர் சைவத்திற்கு மாற்றினரென்பதை அறிகிறோம். இவ்வாறு பாண்டியர் காலத்தில் எழுந்த சமய வுணர்ச்சிதான் ஓவியக்கலை போன்ற பல்வேறு கலைகளின் வளர்ச் சிக்கு உயிரூட்டுவதாயிற்றெனக் கூறின் அது மிகையாகாது. பாண்டியர் கால ஓவியங்கள் பல்லவர் கால ஓவியப் பண்புகளையே எதிரொளிப்பதின் கரணியத்தை நாம் இப்பொழுது தெளிவாக அறிய முடிகிறதல்லவா ?

பாண்டியர் கால ஓவியங்களில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத் தக்கவை திருமலைபுரம் ஓவியங்களாகும். புதுக்கோட்டை மாவட்டத்தில் அமைந்துள்ள சித்தன்னவாசல் கோயிலின் இடை நாழிகையின் தெற்கோரத்தில் ஒரு கல்வெட்டுள்ளது. அவனிய சேகரன் என்ற திருவல்லவன் காலத்தில் மதுரையாசானை இளங் கவுதமன் அண்ணல்வாயில் என்னுமிடத்திலுள்ள அறிவர் கோயிலின் இடை நாழிகையைப் புதுப்பித்து முகமண்டபத்தைக் கட்டினனெனக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. இக் குகை முழுவதும் ஓவியங்கள் தீட்டப் பெற்றுள்ளன. ஆனால் அவை இன்று அழிந்து காணப்படுகின்றன. எஞ்சியுள்ள ஓவியங்கள் கருவறையின் விதானத்திலும் தூண்களிலும் காணப்படுகின்றன. இவ்வோ வியங்களை முதன் முதலில் வெளியுலகிற்கு அறிவித்த வரும் இவை பாண்டியரின் தொடக்க கால ஓவியங்களென முடிவெடுத்தவரும் சோவான் துப்ரேல் ஆவார். அவருக்கு உறுதுணையாய் நின்றவர் கோபிநாத ராயர் ஆவார்.

நெல்லை மாவட்டத்தில் கடைய நல்லூருக் கண்மையில் வண்ணச்சி மலை என்னும் திருமலைபுரம் குடைவரைக் கோயில் உள்ளது. இதில் காணப்படும் ஓவியங்களும் பாண்டியர் காலத் தவையென, இவற்றை முதன் முதலில் கண்டறிந்த சோவன் துப்ரேய்ல் என்பார் கூறுகிறார். இக் குடைவரைக் கோயில் மகேந்திரவர்மப் பல்லவன் காலத்து மாமண்டூர், மண்டகப்பட்டு, தளவானூர், சித்தன்னவாயில் ஆகிய குடைவரைக் கோயில்களை ஒத்துள்ளது. இன்று இதில் காணப்பெறும் ஓவியங்களில் பெரும் பாலானவை அழிந்து காணப்பட்டாலும் அவற்றின் தன்மைகளை நம்மால் உணர முடிகிறது. இக் கோயிலின் உள் விதானத்திலும், தெற்குச் சுவரிலும் தாமரை, அல்லி, நாட்டிய மங்கை முதலிய ஓவியங்கள் இன்று அழிந்த நிலையில் காணப்படுகின்றன. இவற்றை உற்று நோக்கும் ஓவியர்கள் இவை சித்தன்ன வாயில் ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்ற அதே காலத்தில் தீட்டப் பெற்றவையாக இருக்க வேண்டுமென்று கருதுகின்றனர்.

மேலே கூறிய ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்ற இதே காலத்தில் தான் திருநந்திக்கரைக் குகைக் கோயிலிலுள்ள ஓவியங்களும் தீட்டப் பெற்றன. இக் கோயிலின் மண்டபச் சுவரின் மேற்பாகத்தில் பாதி தெரிந்தும் தெரியாமலிருக்கும் மாந்தவுருவங்கள் மலர்கள், முகிற்கூட்டம் இவற்றின் நடுவில் முழுதும் மறைந்து சிறிதுமட்டும் வெளியே தெரியும் ஒரு முகத்தின் உருவம் ஆகியவை காணப்படுகின்றன. இவ்வுருவம் சிவனுடைய உருவமாக இருக்கலாமென, அதன் அருட் பார்வை, கழுத்திலுள்ள அணிமணிகள் முதலியவற்றைக் கொண்டு கூறுகின்றனர். இவ்வுருவம் சித்தன்ன வாயிலிலுள்ள அரசனது உருவத்தையும் அசாந்தாவிலுள்ள போதிசத்துவ பதுமப் பாணி உருவத்தையும் ஒத்துள்ளது.

இதுவரை நாம் பார்த்த பாண்டியர்கால ஓவியங்களில் உருவத் தோற்றங்களோடு, ஆடையணிகலன்களின் தன்மைகளும் நமக்கு நன்கு புலனுகின்றன. தாமரைக் குளத்தில் தாமரை மலர் பறிக்கும் ஆடவர் உருவங்களைச் சமணப் பெரியார்களின் உருவங்களெனக் கூறும் கருத்தால், இக்காலத்தில் சமணம் பெற்றிருந்த மேன்மை நமக்குப் புலப்படுகிறது. பாண்டியர் கால ஓவியங்கள் செடி கொடிகள், பறவைகள், மீன்கள், விலங்கினங்கள் முதலியவற்றை மட்டுமேயல்லாமல் மாந்தரின் நளினங்களையும் உற்று நோக்கியுய்த்துள்ளனர். சித்தன்ன வாயில் ஓவியங்கள் அக் காலத் தமிழகத்து நடன மகளிரின் கூந்தலமைப்பு, ஆடையமைப்பு, அணி வகைகள் முதலியவற்றையறிய உதவுவதோடு இசைக் கலையும், நடனக் கலையும் பெற்றிருந்த மேன்மையையும் நமக்கு விளக்குகின்றன.

இயல் 9

இராட்டிரகூடரின் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 8-ம் நூற்றுண்டிலிருந்து 10-ம் நூற்றுண்டுவரை)

கி.பி. எட்டாம் நூற்றுண்டின் இடைக்காலத்தில் மேலைச் சாளுக்கியரின் ஆளுமை மறையத் தொடங்கியது. அச் சமயத்தில் இராட்டிரகூட அரசன் தந்தி துர்க்கன் என்பவன் தன் ஆட்சியை வலுப்படுத்திக் கொண்டான். இவனுக்குப் பின் அரசனுன முதலாம் கிருட்டிணன் என்பவன் காலத்தில்தான் எல்லோராவி லுள்ள மாபெரும் குடைவரைக் கோயிலான கயிலாச நாதர் கோயில் குடையப் பெற்றது. இவனுக்குப்பின் அரசர்களாய் வந்த துருவன், கோவிந்தன் என்போர் மேலும் வலிமை படைத்த வராக விளங்கினுர்கள். இவர்களையடுத்து அரசனுன அமோக வருசன் என்பவன் ஒரு சிறந்த பாவலனும், கலைஞர்களையும், கை வினைஞர்களையும் புரப்பவனுமாவான். இவன் சமண சமயத்தில் ஆழ்ந்த பற்றுடையவனுவான். எல்லோராவிலிருக்கும் குகைகளி லுள்ள ஓவியங்கள் இன்று அழிந்து காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் பெரும்பாலானவை புத்த சமய ஓவியங்களாகும். இவை கூரை களிலும், மண்டபச் சுவர்களிலும் காணப்படுகின்றன. எல்லோ ராவில் புத்தக் குகைகளேயன்றி, இந்துக் கோயில்களான கயிலாச நாதர் கோயில், தசாவதாரக் குகை, கணேசர் குகை, துமார் லேனு முதலியவைகளும் காணப்படுகின்றன. கயிலாச நாதர் கோயிலிலுள்ள 'அரங்க மகாலின்' விதானத்தில் பல ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. கயிலாசநாதர் கோயிலின் மேற்கு வாயிலி லுள்ள மேல்தள மண்டபத்தையே 'அரங்க மகால்' என்கிறேம். இதில் மேலே காணப்படும் ஓவியப்பகுதி அழிந்து காணப்படுகிறது. கீழ்ப்பகுதியில் சில ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. விதானத்தின் நடுவில் ஓர் அழகிய ஓவியம் தீட்டப் பெற்றுள்ளது. அஃதொரு தாமரைக்குளம். அக் குளத்தில் இரண்டு யானைகள் இறங்கி விளை

யாடிக் களிக்கின்றன. நீரில் ஏற்படும் சலனத்தால் தாமரையிலை வளைந்து தோன்றுகிறது. யானை ஒரு மீனைப்பிடித்திழுத்துக் கடிக்கிறது. யானைகளையடுத்துக் குளத்தில் பல குள்ளர்களின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. குளத்தைச் சுற்றிக்காணும் வெளிப்பகுதியில் யாளியின்மீது செல்லும் தேவன் தன் தலையைத் திருப்பிப் பின்னால் பார்த்து வணங்குகிறான். கந்தருவரும், வித்தியாதரரும் ஆடிப்பாடித் தழுவிச் செல்கின்றனர். ஒவ்வோர் உருவத்தையும், உருவங்களின் கூட்டத்தையும் சுற்றி முகில்களைக்குறிக்கும் பிறை நிலவும் பொட்டும் காணப்படுகின்றன. இங்குக் காணப்படும் உருவங்களுக்குச் சிறுத்த இடையும், பரந்தகன்ற மார்பும், நெடிதுயர்ந்த மகுடமும், நீண்டு வளைந்த கால்களும் உள்ளன. இவை மாமல்லபுரத்திலுள்ள கங்கையவதாரப் புடைப்புச் சிற்பத் தன்மைகளை ஒத்திருக்கின்றன.

இத் தளத்தின் மற்றொரு புறத்தில் தன் இருபுறமும் பூமகளும், திருமகளும் அவரவர் அணிகங்களில் அமர்ந்து குவித்த கைகளுடன் தன்னைத் தொழுதுவர, திருமால் சங்கு, சக்கரமேந்திக் கலுழன் (கருடன்)மீது அமர்ந்துள்ளார். இவ்வோவியங்கள் யாவும் முழுதுமாக வெளியே தெரியாமல் முக்கால்பாகத் தோற்றத்தில் வரையப்பெற்றுள்ளன. முகங்களுக்கு வெளியே நீட்டிக் கொண்டிருக்கும் மூக்கும், பார்ப்போருக்கு நேராகவுள்ள நீண்ட கண்களும், முகத்தின் கோட்டுக்கு வெளியே அவை பிதுங்கி நிற்கும் தன்மைகளும் முதன்முதலாக இந்திய நாட்டு ஓவியத்தில் புகுந்த புதிய உத்திகளாகும். சிறப்பாக இங்கே தீட்டப்பெற்றுள்ள திருமகள், கந்தருவர், கலுழன் ஆகியோரது உருவங்களில் இவற்றைக் காணலாம். இவ்வுத்திகள் அயலகத்திலிருந்து நம் நாட்டிற்குள் புகுந்தவையெனக் கூறப்படுகிறது. இவ்வோவியங்களையடுத்து மேற்பாகத்திலும் சில ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. சிவன், பார்வதி, முருகன், விநாயகன் ஆகியோரது உருவங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. இவை முற்றுப்பெறுமலும் அழிந்தும் காணப்பட்டாலும் ஓவிய இலக்கணப்படி உறுப்புகள் அமையப் பெற்றுள்ளன. சிவன் முக்கண் தாரியாய், முறுவலிப்பும், துடி கொண்ட கையும், காதில் குண்டலமும், காலில் சதங்கையும் மிளிரக் காட்சியளிக்கிறார். இதேபோன்ற மற்றோர் ஓவியம் மண்டபத்தின் தெற்கு வாயிலிலுள்ள விதானத்தில் தீட்டப் பெற்றுள்ளது. இதில் சிவபெருமான் 'ஆனந்தத் தாண்டவ மூர்த்தியாய்க் காட்சியளிக்கிறார். இவ்வோவியம் கி.பி. ஒன்பதாம், பத்தாம் நூற்றுண்டில் தீட்டப் பெற்றதாயிருக்கலாம். இதே காலத்தைச் சேர்ந்த வேறு சில ஓவியங்களும் இங்குள்ளன. இந்திர சபையின் விதானத்தின் நடுவில் காணும் எமனும்,

அவனுடைய மனைவியும், தேவர்களின் ஆடல் பாடல் காட்சியும் இவற்றுள் சிறப்பானவையாகும். இங்குக் காணப்படும் விலங்கினங்கள், பறவைகள் முதலிய ஓவியக் காட்சிகள், சமண நூல்களிலுள்ள கதைகளை விளக்குவனவாயமைந்துள்ளன. கோமதேசுவரன் உருவம் மிகச் சிறப்பாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளது. எமன் தன் மனைவியோடு எருமைக்கிடாவின்மீது செல்லவும், காலதூதர்கள் பின் தொடர்ந்து வரவுமாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ள காட்சி நம்மை மிகவும் கவருகிறது. இதே கருத்தை மையமாகக் கொண்டு நுளம்பர்கள் ஏமாவதியிலும், சாளுக்கியர் ஆரல் குவையிலும் சிற்பங்களைச் செதுக்கியுள்ளார்களென்பது குறிப்பிடத்தக்கதாம்.

கயிலாசநாதர் கோயிலின் மேற்கு வாயிலையடுத்துப் பல ஓவிய வணிகள் காணப்படுகின்றன. அவை போர்க்களக் காட்சிகளைச் சித்திரிக்கின்றன. இப் போர்க்களக் காட்சிகள் தக்கண மன்னர்களுக்கும், மாளவ நாட்டு மன்னர்களுக்குமிடையே நடைபெற்ற போர்களைச் சித்திரிக்கின்றனவெனச் சிலர் கருதுகின்றனர். இக் காட்சிகளுக்கருகில் கி.பி. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த மாளவ நாட்டுப் பாரமார அரசன் ஒருவனின் கல்வெட்டொன்று காணப்படுகிறது. இதனையடிப்படையாகக் கொண்டுதான் அறிஞர்கள் மேற்கண்டவாறு கருதுகின்றனர். இங்குக் காணப்படும் ஒரு காட்சியில் எதிரியின் யானைப்படைத் தாக்குதலுக்கு ஆற்றாது, தன் கழுத்தைத் திருப்பிப் பின்வாங்கும் குதிரையை முன் சென்று தாக்கத் தூண்டும் ஈட்டி தாங்கிய குதிரைவீரன், அவன்பின் யானைகள், அவற்றிற்குப்பின் விரைந்துவரும் குதிரைப் படை முதலியன காணப்படுகின்றன. இதற்கு வலப்பக்கத்தில் ஒரு மாந்தன் யானையின் வாயினுள்ளே புகுந்து தன் காலை உதைக்கிறான். அந்த யானைக்குப் பின்னால் கேடயமும், ஈட்டியும் தாங்கிய காலாட் படையும், கடைசியில் வில்லும் அம்புந்தாங்கிக் கவசமணிந்து செல்லும் குதிரை வீரர்களும் காணப்படுகின்றனர். இக் காட்சியிலுள்ள யானைகள் மிக அழகாக வரையப் பெற்றுள்ளன. மாந்தவுருவங்கள் உருண்டு திரண்டு காணப்படாமல், கோணல் மாணலாகக் காணப்படுகின்றன. இவை பெரும்பாலும் கி. பி. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் தீட்டப்பெற்ற குச்சர நாட்டு மாந்தவுருவங்களை ஒத்திருக்கின்றன. ஆயினும் நாம் முன்பு பார்த்த நீண்ட மூக்கும், முகத்திற்கு வெளியே பிதுங்கி நிற்கும் கண்களும் இங்கு மிகைபடத் தெரிகின்றன. எல்லோராவில் காணப்படும் இத்தகைய ஓவியத் தன்மைகள் கி.பி. பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் உத்தரப் பிரதேசத்தில் மதனப்பூர் என்னுமிடத்தில் கட்டப்பெற்ற விஷ்ணு கோயில் மண்டபத்தில் தீட்டப்

பெற்ற பஞ்சதந்திரக் கதைகளை விளக்கும் ஓவியங்களிலும், பிற் காலத்தில் சோழர்களால் நார்த்தாமலையில் விசயாலய சோழீச் சரம் என்னும் சிவன் கோயிலின் அகநாழிகையின் தெற்குச் சுவரில் தீட்டப்பெற்ற ஓவியங்களிலும் காணப்படுகின்றன. பறக்கும் வித்தியாதரர்கள், அவர்களுக்குப் பின்னால் காணும் முகில் திரைகள், இசைக்கருவிகள் ஆகியவை இராட்டிரகூடர் ஓவியக் கலையின் மற்றொரு சிறப்புத்தன்மையாகும். இது சாளுக்கியரைப் பின்பற்றி வரையப் பெற்றதாகும். வாதாபிக் குகையில் இத் தகைய பறக்கும் வித்தியாதரர் ஓவியங்களைப் பார்த்தோமென்பது நினைவுகூரத்தக்கது. மார்பில் முத்துப்பூணூல் தரித்து அழகுற விளங்கும் ஆணின் உருவமும் பின்னல் சடையுடன் காணும் புரி குழல் மங்கையரின் உருவங்களும், இவற்றைத் தீட்டக் கையாளப் பட்டுள்ள வண்ணங்களும், முகிற்கூட்டங்கள் போன்ற பின்னணி களும், மிகச் சிறுத்துக் காணப்படும் உறுப்பமைப்புகளும் இராட்டிரகூட ஓவியக்கலையின் சிறப்புத்தன்மைகளாகும். மிகச் சிறுத்துக் காணப்படும் உறுப்புகளையும், தலையில் முத்துமணி மகுடங்களையும் அணிந்து பறப்பதைப்போல் காட்சியளிக்கும் இவ் வுருவங்களை வரையும் முறையை இராட்டிரகூட ஓவியர்கள் மாமல்லபுரத்தில் கங்கை யவதாரக் காட்சியிலிருந்து கற்றிருக்க வேண்டுமெனக் கலைஞர் கிராம்ரிச் கூறுகிறார்.

இயல் 10

சோழரின் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 9-ம் நூற்றுண்டிலிருந்து 13-ம் நூற்றுண்டுவரை)

சோழப் பேரரசைத் தஞ்சையை மையமாகக் கொண்டு நிலை நாட்டியவன் விசயாலயச் சோழன் ஆவான். அவனுடைய மகனுன ஆதித்தச் சோழனும், பெயரனுன பாரந்தகச் சோழனும் தாம் சோழப் பேரரசை நிலைநாட்டிப் பகைவரையழித்துப் பல கட்டடங்களைக் கட்டிக் கலைகளை வளர்க்கும் வரலாற்றைச் சோழ மரபிற்கு ஏற்படுத்திச் சென்றவராவர். பராந்தகச் சோழனே தில்லைக் கூத்தரசன் கோயிலுக்குப் பொன்னம்பலத்தைக் கட்டியவன். இவனுக்குப்பின் ஐந்து அரசர்கள் ஒருவர்பின் ஒருவராக அரசுகட்டிலிலேறினர். ஆயினும் இராசராசச் சோழன் (கி.பி. 985—1014) காலத்தில்தான் சோழ அரசு பொற்காலத்தைக் கண்டது. பராந்தகச் சோழனின் மகனுன கண்டராதித்தன் சிறந்த சிவனடியாளுவான். இவனது இறப்புக்குப்பின்னும் இவனுடைய மனைவி பல கோயில்களை அமைக்கக் கரணியமாளுள். இராசராசச் சோழன் ஒரு தலைசிறந்த கலைஞளுவான். இவன் காலத்தில் அறிஞர்களும், கலைஞர்களும் போற்றிப் புரக்கப் பட்டனர். எனவே எல்லாவகைக் கலைகளும் சிறப்புற வளர்ந்தன. இவன் தனது இருபத்தைந்தாவது ஆட்சியாண்டில் தஞ்சையில் பெருவுடையார் கோயிலைக் கட்டினுன். இதனுல் இவனுக்குச் சிவபாதசேகரன் என்ற விருதுப் பெயரும் ஏற்பட்டது. இவன் நாளும் கலைகளைப் போற்றிக் காத்ததோடு ஒவ்வொரு கலையிலும் புதுப்புது நுணுக்கங்களைக் கண்டு இன்பத்துள் திளைத்தானுதலால், இவனுக்கு நித்தியவிநோதன் என்ற விருதுப் பெயரும் ஏற்பட்டது. இவனுடைய மகனுன இராசேந்திரச் சோழன் (கி.பி. 1014-1016) எல்லாத்திசைகளிலும் வெற்றிபெற்றுன். சிறப்பாக இவன் வடவரை வென்று பெற்ற வெற்றியின் நினைவாகக் கங்கை நீரைக் கொணர்ந்து கங்கைகொண்ட சோழபுரம் என்னும் ஒரு புதிய

நகரையே உருவாக்கித், தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலைப் போன்று கங்கைகொண்ட சோழீச்சரம் என்னும் கோயிலைக் கட்டினான். இரண்டாம் குலோத்துங்கச் சோழன் தில்லைக் கூத்தரசர் கோயிலை மேலும் விரிவுபடுத்தினான். இவனுடைய மகனான இரண்டாம் இராசராசன் தாராசுரம் கோயிலைக் கட்டினான். சோழப் பேரரசர்களில் கடைசியாகக் குறிப்பிடத்தக்கவன் மூன்றும் குலோத்துங்கன் ஆவான். இவனும் பல கோயில்களைக் கட்டியும், புதுப்பித்தும் பெருமை கொண்டான்.

இவ்வாறு சோழர்களின் ஆட்சிக்காலம் ஒரு கோயில் சகாப்த மாகவே மாறியது. இச் சகாப்தத்தில் எழுந்த கோயில்களில் வண்ண ஓவியங்களையும் சோழர்கள் தீட்டிமகிழ்ந்தனர். பரி பாடலில் சோழரின் கோநகரமான காவிரிப்பூம்பட்டினத்திலிருந்த கோயிற்சுவர்களில் ஓவியங்களிலிருந்தனவெனக் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளது. ஆனால் இஃது இன்று நம்மால் அறியமுடியாதவாறு யாவும் அழிந்துபட்டுவிட்டன. சோழர்கால ஓவியங்களில் மிகவும் பழமையானவை நார்த்தாமலைக் குன்றிலுள்ள விசயாலயச் சோழீச்சரம் கோயிலில் உள்ளவையாகும். இக் கோயிலின் அக நாழிகைச் சுவர்களிலுள்ள காளியின் நடன ஓவியம் சிறப்புடைய தாகும். இக் கோயிலின் பக்க அறைக் கூரைகளில் காந்தருவர் களின் ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. நார்த்தாமலை ஓவியங் களுக்குப் பிற்பட்ட காலத்தைச் சேர்ந்த திருமலையிலுள்ள சமண ஓவியங்கள் சோழரின் கடைசிக்கால ஓவியங்களாக இருக்கலா மெனக் கருதப்படுகின்றன. இவற்றைத் தவிர முதலாம் ஆதித்தன் காலத்தில் கட்டப்பெற்ற கண்ணனூர் பாலசுப்பிரமணியர் கோயிலின் கருவறையைச் சுற்றியுள்ள பிராகாரத்தில், ஒரு கபோதத்தில் ஓவியச் சின்னங்கள் காணப்படுகின்றன. இதுவும் மலை யாண்டிப்பட்டியிலுள்ள ஓவியச் சின்னங்களும் தொடக்ககாலச் சோழரின் ஓவியங்களாகும்.

இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாகக் குறிப்பிடத்தக்க சோழர்கால ஓவியங்களைத் தஞ்சை பெருவுடையார் கோயிலில் காணலாம். இந்த ஓவியச் செல்வத்தை முதன் முதலில் வெளிவுலகு அறியச் செய்தவர் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பேராசிரியராய் இருந்த திரு. எசு.கே. கோவிந்தசாமி என்பவராவார். 1930ஆம் ஆண்டு இச் சோழரின் ஓவியக் களரி அவரால் கண்டுபிடிக்கப் பட்டது. இராசராசச்சோழன் கல்வெட்டு ஒன்றில், 'ஸ்ரீராசராச தேவர் தஞ்சாவூர்ப் பெரிய செண்டுவாயில் சித்திரகூடத்துத் தெற்கில் கல்லூரியில் எழுந்தருளியிருந்து உத்தரவளித்தார்' எனக் கூறும் வாசகம் காணப்படுகிறது. இதிலிருந்து தஞ்சைப் பெரிய

கோயிலின் வெளிக் கோபுரத்தருகே ஓர் ஓவியக் கூடமிருந்த தென்பது தெரியவருகிறது.

மேற்குச் சுவரிலுள்ள காட்சிகளில் சுந்தரமூர்த்தி நாயனாரின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளைக்காட்டும் ஓவியங்கள் வரிசையாகவுள்ளன. சிவபெருமான் கிழவேதியனாகத் திருமண மண்டபத்தில் தோன்று கிறார். அவருடைய ஒரு கையில் தாழங்குடையும், மற்றொரு கையில் பனையோலையும் இருக்கின்றன. மண மண்டபத்தில் மறையவர் பலர் கூடியிருக்கின்றனர். வலப்புறத்தில் திருவருள் துறை ஆலயமிருக்கிறது. அதனுள் சிலர் விரைந்து செல்லு கின்றனர். பலரும் பல்வேறு உணர்ச்சிகளுடன் காணப்படு கின்றனர். அவர்களின் முகங்களில் வியப்பு, ஐயம் சினம் முதலிய மாறுபட்ட உணர்ச்சிகள் காணப்படுகின்றன. மணமகனான சுந்தரர் தமது மணத்தைத் தடுக்கவந்த கிழவரை வியப்போடு பார்க்கிறார். இவ்வாறு 'தடுத்தாட்கொண்ட வரலாறு' ஓவிய வடிவில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த ஓவியத்தை அடிப்படை யாகக் கொண்டுதான் தாராசுர ஐராவதேச்சரம் கோயிலில் சிற்ப மாக இவ் வரலாறு செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இக் காட்சிக்குப்பின் வரும் ஓவியம் சுந்தரர் கயிலை செல்லும் காட்சியைச் சித்திரிக் கிறது.

சுந்தரர் வெள்ளை யானைமீது அமர்ந்து கைகளில் தாளம் தாங்கிச் செல்லுகிறார். சேரமான் பெருமாள் சோடிக்கப்பட்ட குதிரைமீது முன் செல்லுகிறார். பின்னால் யானைமீது அமர்ந்துவரும் சுந்தரரை அவர் திரும்பிப் பார்க்கிறார். யானைமீதுள்ள அணி, அலங்காரங்களும், சுந்தரரின் தலைமுடியும், தாடியும் சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. மேலே வானவீதியில் தேவர்கள் ஆடியும் பாடியும் இவர்களை வரவேற்கின்றனர். கீழே மீன்கள் நிரம்பிய அலை கடல் காட்சியளிக்கிறது.

இக் காட்சிக்கு மேற்புறத்திலுள்ள மற்றொரு காட்சியும் சிறப் பானதாகும். தட்சிணாமூர்த்தியாகச் சிவபிரான் புலித்தோல்மேல் அமர்ந்துள்ளார். அருகிலே பூதகணங்கள் சூழ்ந்திருக்கின்றனர். நந்தி படுத்திருக்கிறது. தேவமாதர் இருவர் நடனமாடுகின்றனர்; இதைத்தவிர ஒரு சிவன் கோயிலும் அதனுள் நடராசரின் திருவுரு வமும், அதை வழிபடும் சிலரும் காணப்படுகின்றனர்.

இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக முப்புரத்தை எரிக்க சிவபெரு மான் நிற்கும் காட்சி சிறப்பானதாகும். மூன்று கண்களும், எட்டுத் தோள்களும், கைகளிலேந்திய பல படைகளும், வில்லை வளைத்து அம்பை எய்யாமலே தன் புன்முறுவலால் முப்புரத்தை எரிக்கும்

காட்சியும், எரித்தபின் வெற்றி கண்ட அவர் பெருமிதமும் அழகாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. அசுரர்களின் முகபாவனைகள், அவர்களில் பலர் மரத்தையும், மலையையும் பிடுங்கி எதிர்த்துத் தாக்க நிற்கும் காட்சி ஒருபுறமும், பயந்தோடும் ஒருசில அசுரர் களின் காட்சி மற்றொரு புறமும் சித்திரிக்கப்பட்டுளன. துர்க்கை, விநாயகன், முருகன் முதலியோரின் உருவங்களுமுள்ளன.

இந்தத் தொல்கதை வரலாற்று ஓவியங்களையடுத்து நாம் குறிப்பிடத்தக்கவை சோழர்கால நடனமகளிரின் ஓவியங்களாகும். பல்வேறு கோணங்களில் நடனப் பெண்களின் உருவங்கள் காணப் படுகின்றன. இப் பெண்களின் பெருத்த வட்டக் கொண்டைகள், சுருள்சுருளாகத் தொங்கும் மயிர்த் திரள்கள், கைகளிலே யேந்தி யுள்ள பல்வேறு இசைக் கருவிகள், நடன ஆடை, அணிகலன்கள் முதலியன நம்மைப் பெரிதும் ஈர்ப்பதோடு, அக்கால நடனக்கலை பெற்றிருந்த மேம்பாட்டை அறியவும் உதவுகின்றன. மறையவர், முனிவர், அரசர், நடன மகளிர் பிறமாந்தர்கள், அசுரர், தேவ கணங்கள், பிற கடவுளர்கள் முதலியோரின் பாவனைகளையும் தோற்றங்களையும் அறிய இந்த ஓவியங்கள் பெரிதும் உதவுகின்றன. கொற்றவை மகிடாசுரனைக் கொல்லும் காட்சி அழகாகத் தீட்டப் பெற்றுள்ளது. சுருங்கக் கூறின் சோழர் காலப் பண்பாட்டியல் வர லாற்றையறிய சோழரின் ஓவியங்கள் தலைசிறந்த சான்றுகளா யுள்ளன. இந்த ஓவியங்கள் யாவும் இராச ராசன் காலத்திலேயே தீட்டப் பெற்றவை. பிற்கால நாயக்கர்கள் இவற்றின்மீது சுதை தடவித் தங்கள் ஓவியங்களை வரைந்திருக்கின்றனர். அவற்றை நீக்கிக் காணும்போதுதான் இவை நமக்குக் கிடைத்தன.

இயல் 11

ஒய்சாளரின் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 11-ம் நூற்றுண்டிலிருந்து 13-ம் நூற்றுண்டுவரை)

மேற்கு மைசூர்ப் பகுதியை ஆண்ட ஒய்சாளர்கள் துவார சமுத்திரம் என்னும் கோநகரிலிருந்து ஆண்டனர். இவர்கள் யாதவரின் வழித்தோன்றல்கள் என்றும் தொடக்கத்தில் மேலைச் சாளுக்கியருக்குட்பட்ட சிற்றரசர்களாயிருந்து ஆண்டனரென்றும் அறிகிறோம். தமிழ் இலக்கியமான புறநானூற்றில் இவர்கள் வேளாளர் என்றும், புலிகடிமால் வழித்தோன்றியவரென்றும் அறிகிறோம். வினயாதித்தன், பித்திகன், வீரபெல்லாளன், சோமேசுவரன் முதலியோர் சிறந்த அரசர்களாய் விளங்கினர். பித்திகனைச் சமண சமயத்திலிருந்து வைணவத்திற்கு மாற்றியவர் இராமானுசர் ஆவார். பின்னர் இவன் விஷ்ணுவர்த்தனன் என அழைக்கப்பட்டான். இவன்தான் வரலாற்றுச் சிறப்பு மிக்க பல கோயில்களைக் கட்டியவனுவான். பேலூரிலுள்ள சென்னகேசவன் கோயில் இவனுடைய சிறந்த படைப்பாகும். இங்கு இவ்வரசனும், இவனருகில் இவனுடைய சமண சமயத்தைச் சார்ந்த மனைவியான சாந்தாலா என்பவளும் அமர்ந்துள்ள காட்சி செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இச்சுவாகு அரசர்கள் ஆரியச் சமயத்தைப் பின்பற்ற அவர்களின் அரசியார்கள் புத்தத்தைப் பின்பற்றியதைப்போலவே இம் மன்னனின் மனைவியும், தானைத் தலைவர்களான கங்கராசன், உல்லி தண்ட நாயகன் முதலியோர் சமணத்தைப் பின்பற்றினர்.

ஒய்சாளரின் கட்டடக் கலையும், சிற்பக்கலையும் புகழ்வாய்ந்தவைகளாயினும், ஓவியக்கலை அவ்வளவாய்ச் சிறப்பிடம் பெறவில்லை, குறிப்பாக அவர்கள் கட்டிய கோயில்களில் ஓவியச் சின்னங்களோ, எச்சங்களோ காணப்படாதது ஒரு பெருங்குறை

யாகும். அவர்களின் ஆளுகைக்குட்பட்ட மூதுபத்ரி என்னுமிடத்தில் கிடைத்துள்ள பனையோலைகளில் தீட்டப்பட்ட பலவண்ண ஓவியங்கள் இக் குறையைப் போக்குவனவாயுள்ளன. இவை யாவும் சமண சமயச் சார்புடையனவாயுள்ளன. இவற்றில் ஓவியங்கள் மட்டும் காணப்படவில்லை; திகம்பரப் பிரிவைச் சார்ந்த 'பன்னிரண்டு அங்கங்கள்' கையால் எழுதப்பட்டுள்ளன. மகாவீரர் வாய்மொழியாகப் போதித்த போதனைகள் யாவும் அவருடைய மாணவரான இந்திரபூதி கௌதமர் என்பவர் அவற்றைப் பன்னிரண்டு அங்கங்களாய்ப் பிரித்தார். இவை வாய்மொழியாகவே பல தலைமுறைகள் காக்கப்பட்டன. கி.மு. முதலாம் நூற்றாண்டில் குணதாரன், தாரசேனன் ஆகிய இரு சமண சமயப் பெரியார்கள் தங்களுடைய பட்டாங்குகளான காசாயபவுதம், சாத்காந்த ஆகமம் ஆகியவற்றில் முறையே இவற்றைப் புகுத்தினர். இந்த முறையில் வந்த இந்த பன்னிரண்டு அங்கங்கள்தான் மேற்கண்டபடி ஓவியங்களுடன் பனை ஓலைகளில் தீட்டப்பட்டு மூதுபத்ரி நூலகத்தில் போற்றிக்காக்கப்படுகின்றன. இவற்றிலுள்ள 'எழுத்துமுறை' பேலூர்க் கோயிலிலுள்ள செப்பேடுகளில் காணப்படும் எழுத்துகளை ஒத்திருப்பதால் இவையாவும் விஷ்ணுவர்த்தனனும், அவன் மனைவி சாந்தாலாவும் செய்த பணியாகுமெனக் கருதப்படுகின்றன.

இந்த ஓவியங்கள் யாவும் பெரிய பனையோலைகளில் தீட்டப் பெற்றுள்ளன. இவற்றுள் மிகவும் பெரிய இரு ஓலைகளில் காளியின் உருவம் தீட்டப்பட்டுள்ளது. ஆனால் காளி மிக அழகானத் தோற்றத்துடன் காட்சியளிக்கிறாள். அவளுக்கருகில் எருது ஒன்றும் காணப்படுகிறது. ஒரு பக்கத்தில் பத்தர்கள் வணங்கி நிற்கின்றனர். இரண்டு ஓலைகளின் நடுவிலும் தீர்த்தங்கரரின் உருவங்கள் ஆடையின்றித் தீட்டப் பெற்றுள்ளன. அவர்களுக்கு இரு மருங்கிலும் வெண்சாமரம் வீசும் பெண்கள் உள்ளனர். அடுத்து மீன், சிங்கம் ஆகியவை காணப்படுகின்றன. ஓர் ஓலையில் பார்சுவ நாதர் யோகத்தில் அமர்ந்திருக்க, பாம்புகள் ஊடலாடிஅவருடைய பின் புறத்தில் காட்சியளிக்கின்றன. அவை அவருடைய தலைக்கு மேலும் குடைபோல் குவிந்துள்ளன. அவர் அரியணையில் அமர்ந்துள்ளார்; இருவர் இரு மருங்கும் நின்று கவரி வீசுகின்றனர். மற்றொரு ஓலையில் சுருதாதேவி நடுவில் அமர்ந்திருக்க இரண்டு பெண்கள் இரு மருங்கும் நின்று கவரி வீசுகின்றனர். அவர்கள் தங்கள் கால்களை மடக்கித் தலைகளைச் சாய்த்து நிற்கும் நளினம் சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. சற்றேறக்குறைய இதே போன்ற காட்சி மற்றொரு ஓலையில் தீட்டப் பெற்றுள்ளது. ஒருவன் ஆடையும் துறந்து துறவியாக நிற்கிறான். அவன் கால்

களில் நெடுநாள்கள் நின்றவண்ணம் தவம் செய்ததால் கொடிகளும் படர்ந்துள்ளன. அவனுடைய இரு பக்கங்களிலும் இரண்டு பெண்கள் நிற்கின்றனர். இக் காட்சியைப் பாகுபலி என்பவனின் துறவுக் காட்சியாகக் கொண்டால் இவ்விரு பெண்களேயும் அவனுடைய இரு சகோதரிகளாகக் கொள்ளலாம். இதே காட்சி தான் எல்லோராவிலுமுள்ளது. சரவணபெல்கோலாவிலுள்ள மிகப்பெரிய பாகுபலியின் உருவமே பல ஓலைகளிலும் தீட்டப் பெற்றுள்ளன வென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

அம்பிகா யக்சினி என்னும் பெயர் சமண சமயத்தில் அடிக்கடி வரும் பெயராகும். இந்த உருவம் ஒரு மாமரத்தினடியில் அமர்ந்துள்ளது போல் தீட்டப் பெற்றுள்ளது. அவளருகில் அவளுடைய இரு குழந்தைகளும், ஓர் அரிமாவும் உள்ளனர். பிள்ளைகளில் பெரியவன் அந்த அரிமாவின் மீது அமர்ந்து சவாரி செய்ய, மற்றொரு பிள்ளை தாயின் அருகில் உள்ளான். பார்சுவநாதர் யோகத்திலிருக்க, அவரைப் பல பாம்புகள் பின்னணியாகச் சூழ்ந்திருக்க, இரு மருங்கிலும் இரு பக்தர்கள் அமர்ந்து தொழும் காட்சிகள் பல ஓலைகளில் தீட்டப் பெற்றுள்ளன.

மதங்க யக்சன் இரு கால்களையும் மடித்துப் பாதங்களின்மீது அமர்ந்திருக்க அருகில் அவனுடைய ஊர்தியான (வாகனமான) யானை குந்தியிருக்கின்ற காட்சி ஓர் ஓலையில் தீட்டப் பெற்றுள்ளது. யானை தன் முன்னங்கால்களை மடித்து, தலையைக் கம்பீரமாகத் தூக்கி நிற்கும் காட்சி இனிமையானது. இக் காட்சியில் இருமருங்கிலும் இரு மரங்களிருக்கின்றன. இவை யாவும் சிறந்த பின்னணியோடு இனிமையாகக் காட்சியளிக்கின்றன. சிருததேவீ தன்னுடைய மயில் அல்லது அன்னவாகனத்துடன் காணும் காட்சியும் அஜிதயக்சன் தன்னுடைய முதலை ஊர்தியுடன் (வாகனத்துடன்) காணும் காட்சியும் ஒய்சாளரின் கைவண்ணத்தை எடுத்துக்காட்டுகின்றன. மயிலின் நீண்ட தோகையும், கொண்டையும் அழகுற அமைந்துள்ளன. தேவியருகில் மயிலுக்குப் பக்கத்தில் அமர்ந்துள்ள பத்தனின் தோற்றமும் அழகாகவுள்ளது. இவற்றைப் போலவே மகாமஞ்சியின் உருவமும் அழகுறத் தீட்டப் பெற்றுள்ளது. பொதுவாக, ஒய்சாளரின் ஓலை ஓவியங்கள் மட்டுமேயன்றி அவற்றில் எழுதப்பெற்றுள்ள எழுத்துகளும், மூலைகளிலும், ஓரங்களிலுமுள்ள அலங்காரங்களும் கலை நுணுக்கமுடையனவாயுள்ளன. ஒவ்வோர் ஓலையும் ஒரு கலைக்கூடமாகும். இவை யாவும் வணக்கத்திற்குரிய தெய்விகக் கலைச் சின்னங்களாயுள்ளன.

இயல் 12

காகேதியரின் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 11-ம் நூற்றூண்டிலிருந்து 13-ம் நூற்றூண்டுவரை)

ஓரங்கல் (Warangal) நாட்டில் ஒரு சமயம் மேலைச்சாளுக்கியரின் சிற்றரசர்களாயிருந்த காகேதியர்களான இவர்கள் சிவனுக்காகத் தங்கள் நாடு முழுவதும் பல கோயில்களைக் கட்டினுர்கள். இரண்டாம் பொராளன், உருத்திரதேவன், கணபதி தேவன், உருத்திரம்பாள், பிரதாப உருத்திரதேவன் முதலியோர் இம் மரபில் தோன்றிய சிறந்த அரசர்களாவர். வித்தியாநாதன் என்பார் எழுதிய 'பிரதாப உருத்திரயசோ பூசணம்' என்ற நூல் இக் காலத்து வீரப்பண்பை விளக்குகிறது. இக் காகேதியரின் சிற்பச் செல்வங்களை ஓரங்கல், பாலம்பட்டு, அனம் கொண்டா, திரிபுராந்தகம், மச்சிராலா முதலிய இடங்களில் காணலாம்.

காகேதியரின் சிற்பங்களைப் போலவே அவர்களின் ஓவியங்களும் சிறப்புடையனவாயுள்ளன. திரிபுராந்தகம் என்னும் குன்றின் உச்சியிலுள்ள கோயில் முழுவதும் வண்ண ஓவியங்கள் தீட்டப் பட்டுள்ளன. இதைப் போலவே, பில்லாலமற்றி என்னுமிடத்திலும் வண்ண ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன.

காகேதியரின் ஓவியங்களில் சிறப்புடையது 'அமிர்தமதனக் காட்சி' ஆகும். மந்தரகிரியை மத்தாகக் கொண்டு, வாசுகியென்னும் பாம்பைக் கயிருகக் கொண்டு, தேவர்கள் ஒருபுறமும், அசுரர்கள் மற்ெருரு புறமும் நின்று பாற்கடலைக் கடையும் காட்சியே 'அமிர்தமதனக் காட்சி'யாகும். இக் காட்சியைக் குப்தர்கள் காலச் சிற்பங்களிலும் காணலாம். உதயகிரியில் இது சிற்பவடிவில் காணப்படுகிறது. இந்த அமிர்த

மதனக் காட்சி மஞ்சிராலாவில் தீட்டப்பட்டுள்ளது. காகேதியர்கள் இக்காட்சியைத் தீட்டும் வழக்கும், விருப்பமும் சாளுக்கியரிடமிருந்தே பெற்றிருக்க வேண்டும். சாளுக்கியர் இக்காட்சியைப் பல்வேறு இடங்களில் சித்திரித்துள்ளனரென்பது குறிப்பிடத்தக்கதாம். காகேதியரின் ஓவியச் சின்னங்கள் திரிபுராந்தகம் கோயிலிலும் காணப்படுகின்றன. ஆனால் அவற்றை நன்கு ஆய்ந்தறியத்தக்க ஏந்துகளில்லை.

இயல் 13

விசயநகர ஓவியங்கள்

(கி.பி. 14-ம் நூற்றுண்டிலிருந்து 16-ம் நூற்றுண்டுவரை)

துக்ளக் ஆட்சி வலுவிழந்து, சுல்தானியம் சீர்குலையும்போது தக்கணத்தில் எதிரெதிரான ஈரரசுகள் தோன்றின. அவைதான் கி.பி. 1336-ல் தோன்றிய விசயநகர அரசும், கி.பி. 1347-ல் தோன்றிய பாமினி அரசும் ஆகும். முன்னது இந்து அரசு, பின்னது இசுலாமிய அரசு. விசயநகர அரசில் சிறப்புமிக்க பலர் அரசர்களாக இருந்தனர். சங்கம, சாளுவ, துளுவ என்னும் மூன்று மரபுகளைச் சார்ந்த அரசர்கள் கி.பி. 1565-வரை ஆண்டனர். இவ்வாண்டிலேற்பட்ட தலைக்கோட்டை போரில் இவ்வரசு கடைசியாக வீழ்ந்தது. கடைசி மரபில் தோன்றிய கிருஷ்ண தேவராயர் என்பவர் இவர்கள் யாவரிலும் சிறந்த புகழ்பெற்ற அரசராவார். இவர் ஒரு சிறந்த கலைஞர், கலைகளை ஆதரித்தவர். புத்த சமயத்தின் புத்துயிர்ச் சின்னங்களாக அசோகர் 84,000 துமுளிகளைத் தோற்றுவித்ததைப் போலவே இவரும் பல கோபுரங்களைத் தோற்றுவித்தார். இதனுல்தான் இவை 'இராயர் கோபுரங்கள்' எனப்படுகின்றன. பாசு (Paes) என்னும் போர்த்துக்கீசியர் விசயநகரில் வளர்ந்து நின்ற கலைச்செல்வங்களைக் கண்டுவியந்துள்ளார்.

லேபாக்சியிலுள்ள வீரபத்திரசாமி கோயில் மண்டபமும், காஞ்சியிலுள்ள வரதராசர் கோயில் மண்டபமும், அம்பியிலுள்ள விட்டல்சாமி கோயில் மண்டபமும், வேலூரிலுள்ள சலகண்டேசுவரர் கோயில் மண்டபமும் திருவரங்கத்திலுள்ள அரங்கநாதர் கோயில் மண்டபமும் பிறவும் விசயநகர மன்னர்கள் காலத்தில் கட்டப்பட்டவை. எனவேதான் கோபுரத்திற்கேயன்றி அழகிய அலங்கார மண்டபங்களுக்கும் தென்னிந்தியாவில் சிறப்புற நிற்ப

வர்கள் விசயநகர மன்னர்களே யாவரெனக் கலைஞர்கள் ஒருசேரப் புகழ்கின்றனர். இத்தகைய கட்டடங்களைப் படைத்த இவர்கள் ஓவியங்களையும் படைத்துள்ளனர். அவற்றின் எச்சங்களை அம்பிக் கருகிலுள்ள ஆனகுண்டி, தாத்பத்திரி காஞ்சிபுரம், காளாத்திரி, திருப்பதி, திருவண்ணாமலை, சிதம்பரம், கும்பகோணம், திருவரங்கம் முதலிய இடங்களில் காணலாம். இவற்றுள் பல விசயநகர, நாயக்க மன்னர்களின் காலங்களில் தொடர்ந்து வளர்ச்சிபெற்றுள்ளன. காஞ்சிபுரத்தையடுத்த சமண காஞ்சி என்னும் திருப்பருத்திக் குன்றம் வர்த்தமானர் கோயிலின் இசைக் கூடத்தில் காணப்படும் ஓவியங்கள் விசயநகர மன்னர்களின் தொடக்ககால ஓவியங்கள் ஆகும். இக் கோயில் சோழர்காலத்திலே கட்டப்பெற்றது. அவர் களும் சில ஓவியங்களை இக் கோயிலில் தீட்டியுள்ளனர். ஆனால் இன்று காணப்படும் ஓவியங்கள் வாமன முனிவரின் மாணவரான புஷ்யசேனர் என்பாரின் கட்டளைப்படி இரண்டாம் புக்கராயர் (கி.பி. 1377–1404) என்பவரின் படைத்தலைவரும் அமைச் சருமான இருகப்பர் என்பவர் காலத்தில் தீட்டப் பெற்றவை யாகும். இக் கூடத்தை இவர் கி.பி. 1387-88-ல் கட்டி னாரென்றும், குறிப்பாக இதன் காவுமேடைக்கருகே மேல் விதா னத்தில் காணும் ஓவியங்கள் இவர் காலத்திலே தீட்டப்பெற்றவை யென்றும் கூறப்படுகிறது. இவன் சமணசமயத்தவன். எனவேதான் இங்குள்ள ஓவியங்கள் தீர்த்தங்கரர்களை மையமாகக் கொண்டு காட்சியளிக்கின்றன. உருவங்கள் யாவும் பெரியனவாயும், அழகாயும் காட்சியளிக்கின்றன. கால்களை மடக்கி இருக்கையில் (ஆசனத்தில்) அமர்ந்து, இடக்கையை இடத் தொடைமீது வைத் திருக்கும் பெரிய உருவம் வர்த்தமானரின் (தீர்த்தங்கரர்) உருவ மாகும். வலப்புறமுள்ள இந்திரன் தன் இரு கைகளாலும் கும்பத்து நீரை வர்த்தமானர் தலையில் பெய்கிறான். வலப்புறத்திலுள்ள சசிதேவியும், இடப்புறமுள்ள மூன்று தேவர்களும் அழகாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். இந்திரனுக்கும், சசிதேவிக்கும் முன்னால் ஐராவதம் நன்கு அலங்கரிக்கப்பட்டுக் கம்பீரமாகக் காட்சியளிக் கிறது. வர்த்தமானரின் பிறப்பைச் சித்திரிக்கும் ஓவியமும் இங்குக் காணப்படுகிறது. பிரியகாமி மகப்பேறு காலத்தை இது சித்திரிக் கிறது. அடுத்தது ஒரு நடனக் காட்சி, வர்த்தமானருக்கு முன்னால் இந்த நடனம் நடைபெறுகிறது.

அம்பியிலுள்ள விருபாட்சர் கோயிலில் கி.பி. 14ஆம் நூற்றாண் டைச் சேர்ந்த ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. இதன் முன் மண்டபத்தின் கூரையில் தொடர்ந்து அணிவரிசையாகக் காணப் படும் ஓவியங்கள் விசயநகர மன்னர்காலத்து ஊர்வலக் காட்சி களைச் சிறப்புறச் சித்திரிக்கின்றன. விசயநகர அரசை ஏற்படுத்து

வதற்குக் கரணியமாயிருந்த வித்தியாரணியர் என்பவரைப் பல்லக்கில் அமரச்செய்து அவரை ஊர்வலமாக அழைத்துச் செல்லும் காட்சி சிறப்பானது. ஊர்வலத்தில் யானைகள், குதிரைகள், ஒட்டகங்கள், முரசுகள், கொடிகள் மற்றும் வகை வகையான மாந்தர் ஓவியங்கள் ஆகியவை காணப்படுகின்றன.

அருச்சுனன் வில்வளைத்தல் என்பது இக் கோயிலிலுள்ள மற்றொரு அற்புதமான ஓவியமாகும். மிகவேகமாகச் சுழன்று கொண்டிருக்கும் ஓர் இலக்கினை அருச்சுனன் தன் வில்லை வளைத்து அவ்வுருவத்தைக் கீழேயுள்ள நீரில் நோக்கியவாறு அம்பால் எய்து துரோபதையை மணக்கிறான். அவன் வில்லை வளைத்து அம்பெய்ய அணியமாகிறான். அருகில் துரோபதை நிற்கிறாள். இக் காட்சி அழகிய வண்ண ஓவியமாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளது. இதைப் போலவே சிறப்பாகக் காணப்படும் மற்றோர் ஓவியம் இராமர்–சீதை திருமணம் ஆகும். இதில் இராமரும் சீதையும் திருமணக் கோலத்தில் காட்சியளிக்கின்றனர். இராமனின் உடன் பிறப்புகளும், மற்றும் சனகமகாராசனின் அரண்மனையிலிருந்த இளவரசிகளும் காட்சியளிக்கின்றனர்.

அனந்தப்பூர் மாவட்டத்திலுள்ள லேபாட்சி என்னுமிடத்தில் பாபநாசேசுவரர் கோயிலொன்று உள்ளது. விருபண்ண நாயக்கன், வீரண்ண நாயக்கன் என்னும் இருசகோதரர்கள் விசயநகரப் பேரரசுக்கு அடங்கி இந்தப் பிரதேசத்தை ஆண்டுவந்தபோது, இக் கோயில் இவர்களால் கட்டப்பட்டதாகும். லேபாட்சி இக் காலத்தில் விசயநகர ஆட்சியின் தலைசிறந்த புனித இடங்களிலொன்றாக இருந்தது. இக் கோயிலில் காணப்படும் ஒரு கல்வெட்டில் இவ்விரு சகோதரர்களின் தெய்வப்பணிகளைப்பற்றிக் குறிப்பிடப் பட்டுள்ளன. முக்கோண வடிவிலமைந்த இக் கோயிலில் பொதுவாக ஒரு மண்டபமும், மூன்று மூலைகளிலும் சிவனும், விஷ்ணுவும், வீரபத்திரனும் குடிகொண்ட கருவறைகளும் காணப்படுகின்றன. பொது மண்டபத்தின் கூரையில் வீரபத்திரரின் உருவமும், அவருக்கு இருமருங்கிலும் இவ்விருசகோதரரின் உருவங்களும் ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இக் கோயிலின் உட்புறமுள்ள கோபுரமண்டபத்தில் காணப்படும் ஓவியங்கள் சிறப்பானவையாகும். நடன மண்டபத்தில் நடனமாடுவோர், இசைக்கருவிகளை இசைப்போர், மற்றும் தேவ இசை வாணர்கள் ஆகியோரின் உருவங்கள் தூண்களில் தீட்டப்பட்டுள்ளன. மேலும் சிவனாரின் முன் பிரமன் மத்தளம் வாசிக்கவும், தும்புரு வீணை மீட்டவும், நந்தி உடுக்கை வாசிக்கவும், அரம்பை நடனமாடவும், இசையாசிரியனான தேவன் கண்காணிக்கவுமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ள

ஓவியம் மிகவும் சிறப்பாகவுள்ளது. மாபாரதம், இராமாயணம் ஆகிய இதிகாசக்கதைகளிலும், தொல்கதைகளிலுமிருந்து சில காட்சிகள் நடன மண்டபத்தில் ஓவியங்களாகத் தீட்டப் பட்டுள்ளன. கிருட்டிணன் குழந்தைவடிவில் ஆலிலைமீது படுத்துக் கொண்டு, தனது இரு கைகளாலும் வலக்காலைப் பிடித்து மடித்து அதன் பாதத்தை வாயருகே கொணர்ந்து, பெருவிரலை வாயில் வைத்துச் சுவைக்கும் காட்சி மனத்தைக் கவரும் வகையில் தீட்டப் பட்டுள்ளது. அகநாழிகையிலுள்ள பார்வதி திருமணம், தட்சணா மூர்த்தியின் உருவம், இராமரின் முடிசூட்டுவிழா, அருச்சுனன் வில் வளைத்தல் ஆகிய காட்சிகளும் செம்மையாகத் தீட்டப் பட்டுள்ளன. இக் கோயிலிலுள்ள ஓவியங்கள் 1912-13-ஆம் ஆண்டில்தான் முதன்முதலாக ஏ. எச். லாங்கர்ச்டு (A.H. Longhurst) என்பவரால் கண்டுபிடிக்கப்பட்டன.

இங்குத் தீட்டப்பட்டுள்ள 'அருச்சுனன் தவம்' ஒருசிறந்த ஓவிய அணியாகும். இதில் வரிசையாகச் சிவன், வேடர்கள், முனிவர்கள், இந்திரன் தன்படையை அருச்சுனனுக்கு அளிக்கும் காட்சி, சிவன் வேடனாகத்தோன்றுதல், சிவன் அருச்சுனனுக்குத் தன் பாசுபதத்தை அளித்தல் ஆகியவை உயிரோட்டத்துடன் காட்சியளிக்கின்றன. சிவனுக்கும் பார்வதிக்கும் நடக்கும் திருமணக் காட்சியில் பல முனிவர்களும், விஷ்ணு, வாயு, அக்கினி முதலிய கடவுளர்களும் விருந்தினராக வீற்றிருக்கின்றனர். திருமணக் காட்சிக்கு முன் பார்வதியின் அலங்கார அறை, சிவனும் பார்வதியும் சொக்கட்டான் ஆடுதல் ஆகிய காட்சி களும் காணப்படுகின்றன. வாகாடகர்கள் குடைந்த எல்லோராக் குகையில் பார்வதி பரமசிவனைச் சொக்கட்டான் ஆடி வென்ற காட்சி சிற்பவடிவில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளதை அறிவோம்.

அடுத்து, இங்குக் காணப்படும் காட்சிகளில் குறிப்பிடத் தக்கது. மனுநீதிகண்ட சோழன் கன்றை இழந்த ஆவினுக்கு முறை வழங்கும் பொருட்டு அக் கன்றைத் தன் தேர்க்காலில் கொன்ற தனது ஒரே மகனைத் தன் தேர்க்காலில் கொன்ற காட்சி உயிரோட்டமாகத் தீட்டப் பட்டுள்ளதாகும். இது தஞ்சை மாவட்டம் திருவாரூரில் சிற்பமாக வடிக்கப்பட்டுள்ளதை யறிவோம். இதே காட்சியும், அருச்சுனன் தவம் செய்யும் காட்சி யும் பெனு-கொண்டாவிலும் சிற்பங்களாக வடிக்கப்பட்டுள்ளன.

விருபண்ணன், வீரண்ணன் ஆகியோர் வீரபத்திர சாமியிடம் அருள் பெற்றுத் திருநீறு பெறும் காட்சியும், சிறப்பானதாகும். இவர்களின் தலைப்பாகை நீண்ட தொப்பிகளைப் போலுள்ளன.

திருமலை திருப்பதியிலுள்ள கிருட்டிண தேவராயரின் சிலையிலுள்ள தொப்பியைப்போலவும், சிதம்பரத்திலுள்ள சிற்பத்தின் தொப்பியைப்போலவும் இவை இருக்கின்றனவென்று திரு. சி. சிவராம மூர்த்தி கூறுகிறார். இவ்விருவரும் குறுநில மன்னர்களானதால் தான் இவ் வகை உயரமான தலையணிகளை அணிந்துள்ளனர். பிற உருவங்களுக்கு இவ் வகைத் தலையணிகளில்லையென்பதும் ஈண்டு நோக்கத்தக்கதாம்.

இக் கோயிலின் அகநாழிகையின் கூரையில் சிவனாரின் பல்வேறு வடிவங்கள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. அவர் லிங்கத்திலிருந்து எழுந்து நின்று அருகிலுள்ள பாலகனுக்கு அருள்புரியும் காட்சி மார்க்கண்டேயன் கதையை நினைவுப்படுத்துகிறது. அந்தகாரனை அழித்துச் சிவன் பத்தர்களுக்குக் காட்சியளிக்கும் மற்றொரு காட்சியும் இதில் காணப்படுகிறது. சிவன் யோகதட்சிணா மூர்த்தியாக அமர்ந்துள்ள காட்சியில் தனது வலக்காலில் யோகப்பட்டயம் அணிந்து இடக் காலின் மீது வலக்காலைப் போட்டுக்கொண்டு, வலக்கையை முட்டியின் மீது ஊன்றி யோகமூர்த்தியாகப் பத்தர்களுக்கு அருளுரை (ஞானஉபதேசம்) செய்யும் பாணி நடனமண்டபத்திலுள்ள தட்சிணாமூர்த்தியைவிடச் சிறப்பாக அமைந்துள்ளது.

இங்குள்ள மற்றொரு காட்சி சிவபெருமான் சந்தசேனன் என்னும் தம் பத்தனுக்கு மழுப்படையை (கோடாரி) அளிக்கிறார். அடுத்து வரும் காட்சியில் சிவன் இரவலனாகத் (பிச்சைக்காரனாக) தன் (பிச்சாடனமூர்த்தி) பின்னால் கணநாதர் திருவோட்டை ஏந்திவரப் பிச்சை கேட்டுச் செல்லுகிறார். அழகே உருவாகச் செல்லும் அவரைக் கண்டு முற்றுந் துறந்த முனிவர்களின் மனைவியரும் மோகம் கொள்கின்றனர்; அவர்களின் மார்பகங்கள் விம்மித் தாழ்கின்றன. ஒரு பெண் அவருக்குப் பிச்சையிடச் செல்லுகிறாள்; பிச்சைப்பாத்திரத்தில் இடுவதையும் மறந்து அவருடைய அழகில் மனத்தைப் பறிகொடுத்து நிற்கிறாள்; பல பெண்களும் இதே நிலையை அடைகின்றனர்; ஓர் அழகிய மானும் தன்னிலை இழந்து நிற்கிறது. இவ்வாறு ஓவியன் இந்த அணி வரிசையில் தன் கைத்திறன் முழுவதையும் காட்டிப் பிச்சாடன மூர்த்தியை அழகு மூர்த்தியாக்கியிருக்கிறான்.

பாதி கரிய நிறமும், பாதி அழகு நிறமும் கொண்ட அரியரன் உருவம் மிகச் சிறப்பாக தீட்டப்பட்டுள்ளதும், சிவன் கலியாண சுந்தரனாய்ப் பார்வதியை மணக்கும் காட்சியும் காணத்தக்க ஓவியங்களாம். சூரிய, சந்திரரை இரு சக்கரங்களாகக் கொண்ட அதிசயத்தேரை நான்குமறைகளும் குதிரைகளாய் இழுத்துச்செல்ல,

பிரமன் சாரதியாய் அமர்ந்து தேரைச் செலுத்தச் சிவன் திரி புரத்தை அழிக்கச்செல்லும் காட்சி கண்கொள்ளாக் காட்சியாகும். இதில் திரிபுரமும் அழிந்தபின் பத்தர்கள் அடையும் மகிழ்ச்சி உணர்ச்சியோடு தீட்டப்பட்டுள்ளது.

சிவபெருமான் கங்காவதாரமூர்த்தியாகக் காட்சியளிக்கும் ஓவியமே இங்குள்ள ஓவியங்கள் யாவற்றிலும் சிறப்புடையதாகக் காட்சியளிக்கிறது. சிவனுக்கு அருகில் பார்வதியும், எதிரில் வரம் பெறும் கௌரியும் உள்ளனர். கௌரி பிரசாதகனுகவும், சிவ பெருமான் திரிபங்கனுகவும், பார்வதி சாமபங்கத்தோடும் காணும் காட்சி செறிந்த கருத்தை விளக்குகிறது. சிவனைக் கங்காதரனுகக் காட்ட ஓவியன் சடைமுடியை ஒட்டி மீன்களையும், வளைகோடு களையும் வரைந்திருப்பது திறமையான ஓவிய நுணுக்கத்திற்கு எடுத்துக்காட்டாகும்.

அடுத்துவரும் அணிகளில் சிவபெருமான் பாம்பணியும் பரனு கவும், எருதுவாகனனுகவும், சந்திரனையணிந்த சந்திரசேகரனுகவு முள்ளார். கடைசியில் பார்வதி வெண்தாமரையைக் கையிலேந்தி, மார்புக் கச்சையணிந்து (குசபந்தம்) மணிமகுடம் தரித்து அணி அலங்காரங்களுடன் காட்சியளிக்கிருள். இக் கோயிலின் உட்பாகத் திலும் சிவபெருமானுடைய பல்வேறு உருவங்கள் தீட்டப்பெற் றுள்ளன. முசுகுந்தன் குரங்கு முகத்துடன் காணப்படும் காட்சி யும், அவன் தேவுலகத்திலிருந்து சிவனுரின் ஐந்து உருவங்களையும் கொண்டுவரும் காட்சியும் சிறந்தவையாகும். அந்த ஐந்து உருவங் களில் தியாகராாசன் (சோமாஸ்கந்தன்) உருவம் மிகவும் சிறப் பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது. இவையும், மனுநீதிகண்ட சோழன் கதையும் திருவாரூர்க் கோயிலில் சிற்பமாக உள்ளனவென்பதை நினைவுகூரலாம். ஆ, கன்று, குரங்கு முதலியவற்றின் முகங்கள் உணர்ச்சிமயத்துடன் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இயற்கைக் காட்சிகள், செடி, கொடிகள் முதலியனவும், பிறவும்கூட ஈடுஇணையற்ற நிலையில் தீட்டப்பட்டுள்ளன.

சோமபாளையம் என்னுமிடத்திலுள்ள விஷ்ணு கோயிலிலும் பல ஓவியங்கள் உள்ளன. இதன் மண்டபத்தில் இராமாயணத்தில் வரும் சில கதைகளின் காட்சிகள் ஓவியமாகத் தீட்டப் பட்டுள்ளன. இவற்றுள் சிறப்பானவை இராமர் தாடகையை வதைக்கும் காட்சியும், தசரதன் கைகேயியை அமைதிப்படுத்தி இரண்டு வரங்களிலொன்றைக் கைவிடும்படி கேட்கும் காட்சியு மாகும். உணர்ச்சிததும்பும் வகையில் இவை சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளன,

கி.பி. பதினாறும் நூற்றாண்டின் கடைசிப் பகுதியில் தீட்டப்பட்டதாகக் கருதப்படும் ஓவியங்கள் ஆனகொந்தி என்னுமிடத்தில் காணப்படுகின்றன. பல்வேறு விலங்குகள் பாவனைகளுடன் காணும் காட்சிகள் ஈண்டுச் சிறப்பாகவுள்ளன. ஒரு பல்லக்கைத் தூக்கிக்கொண்டு பெண்கள் ஓடும் காட்சி பெண்கள் பயன்படுத்தப் பட்ட வகையை விளக்குகிறது. நாயக்கர்களின் ஓவியங்களில் காணும் பெண்கள் இளவரசனைத் தோள்மீது சுமந்துசெல்லும் காட்சியும் இத்தகையதே. பெண்கள் மெய்காப்பாளராகவு மிருந்தனரென்பதையும் இங்குள்ள ஓவியங்களிலிருந்து அறியலாம். மன்மதன், இரதி ஆகியோர் ஆண், பெண் காதல் சின்னமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். இது மூத்பத்திரியிலுமுள்ள ஒரு காட்சியாகும்.

காஞ்சி—வரதராசப் பெருமாள் கோயில் ஓவியங்கள்

காஞ்சிபுரத்திலுள்ள வரதராசப் பெருமாள் கோயில் ஓவியங்கள் விசயநகர மன்னர்கள் காலத்தில் தீட்டப்பெற்றவை. இக் கோயில் முழுவதும் ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றிருந்தன. ஆனால் இன்று பெரும்பகுதி அழிந்துவிட்டன. ஆண்டாள் ஊஞ்சல் மண்டபம் எனப்படும் சிறு மண்டபத்தின் கூரையில் உள்ள சிற்பங்களுக்கு நடுவில் வண்ணங்களின் எச்சங்கள் காணப்படுகின்றன. கோபிகைப் பெண்களின் ஆடைகளைக் கவர்ந்து நிற்கும் கிருஷ்ணனுடைய லீலையும், காளியமர்த்தனனாகவுள்ள காட்சியும், விஷ்ணு தனது மனைவியருடன் அமர்ந்துள்ள காட்சியும், வித்தியாதரர்கள் பல்லக்கில் செல்லும் காட்சியும், மன்மதன், இரதி காட்சிகளும், கருடாழ்வார்கள், தேவர்கள் ஆகியோர் மூலைகளில் உள்ள காட்சிகளும், பெண்களின் அணி வரிசையும், யானைகளின் அணி வரிசையும் இங்குக் காணப்படுகின்றன. அடுத்து, நரசிம்மமூர்த்தியின் கருவறைக்கு நேரேயுள்ள மண்டபத்தின் கூரையில் மன்மதனும், இரதியும் முகாமை உருவங்களாக நாற்புறமும் தீட்டப் பட்டுள்ளனர். இவர்களுக்கிடையில் பல்வேறு உருவங்கள் காணப் படுகின்றன. இங்குப் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ள வண்ணங்களில் சிவப்பு, மஞ்சள், பச்சை, கறுப்பு ஆகியவைதவிர மற்ற வண்ணங்கள் மறைந்துவிட்டிருக்கின்றன. இந்த ஓவியங்கள் யாவும் பதினாறும் நூற்றாண்டின் கடைசியில் தீட்டப்பெற்றவையாகும்.

பிராகாரச் சுவரில் வரதராசப் பெருமாளின் உருவம் தீட்டப் பெற்றுள்ளது. கருடவாகன விழாவைச் சித்திரிக்கும் வகையில் கருடவாகனமும், கோயில் பெருங்குடையும், வெண்சாமரங்களும் ஈண்டுக் காட்சியளிக்கின்றன. அரசன் ஆனைமீதமர்ந்து அருள் வேண்டித் தொழும் காட்சியும், மற்றொருவன் கீழே நின்று

தொழும் காட்சியும் அருகில் காணப்படுகின்றன. இதனையடுத்து விஷ்ணு, திருமகள், மண்மகள், நீளாதேவி ஆகியோருடன் காட்சியளிக்கிறார். இது கி.பி. பதினேழாம் நூற்றாண்டு ஓவியமாக இருக்கலாமென திரு. சி. சிவராமமூர்த்தி கருதுகிறார்.

இவ்வாறு விசயநகர ஆட்சியின்போது வளர்ந்த ஓவியக்கலை ஒட்டர நாட்டிலும் (ஒரிசா) காணப்படுகிறது. மாந்த, விலங்கின, உயிரிகள், செடி, கொடிகள் முதலிய எல்லாவற்றையும் சிறப்பாக, உயிரோட்டத்துடன் விசயநகர ஓவியன் தீட்டினான்; இதிகாச, தொல்கதைகள் இவன் தூரிகைகள் விளையாடிய இடங்களில் எல்லாம் மிளிர்ந்தன. சிறப்பாகச் சிவபெருமானின் திருவுருவங்களும், விஷ்ணுவின் லீலைகளும், இராமனின் செயல்களும் எங்கும் காணப்படுகின்றன. பெண்களின் கூட்டமும், பல்லக்கு ஊர்ந்து செல்லும் அவர்களின் உவளகப் பணிகளும், அம்பாரி சுமந்து அலங்காரங்களுடன் காணப்படும் ஆனைகளும், மன்மதன், இரதியின் தோற்றங்களும் குறிப்பிடத்தக்கனவாம். கங்காதரன், தாடகை வதம், பார்வதி கலியாணம், சீதை திருமணம், வில் வளைக்கும் காட்சி, காளிங்க நர்த்தனம், மனுநீதிகண்ட சோழனின் செயல் முதலிய காட்சிகள் பெறுமிடத்தைப் பெறுவனவாகும். சிறிய உருவங்களாயினும், பெரிய உருவங்களாயினும் அவை எழுந்துநிற்கும் முகாமைக் கருத்துக்கேற்பப் பொருத்தமாகச் சித்திரிக்கும் திறமையையும், உணர்ச்சி பாவனைகளை உயிரோட்டத்துடன் காட்டும் திறமையையும் விசயநகரக் கலைஞனிடம் காணலாம். நீண்ட மூக்கு, மான் கண், பல்வேறு வகையாக வாரி விடப்பட்ட கொண்டைகள், மார்புக்கச்சைகள், வண்ண ஆடைகள் முதலியவற்றுடன் காணப்படும் பெண்களின் ஓவியங்கள் இக்காலப் பெண்களின் ஆடை அணிகலன்களை அறிய உதவுகின்றன. சைவசமயத்தின் பாகுபாடுகளையும், வைணவத்தின் பத்துத் தோற்றரவுக் கதைகளையும் இக்கால ஓவியங்கள் விளக்குகின்றன. பெரும்பரப்பில் பரவிய விசயநகரக் கலை இதன் அழிவுக்குப்பின்னும் அதே பாணியில் நாயக்கர்களால் பின்பற்றப் பட்டது.

விசயநகரப் பேரரசைப் பற்றி அறிய அரிய குறிப்புகளை விட்டுச் சென்ற அப்துல் ரசாக், இக்காலத்தில் தாம் அரண்மனைகளிலும், கோவில்களிலும், வீடுகளிலும், விசய நகரத்துக் கணிகையர் தெருவின் இருபுறங்களிலும் ஓவியங்களைக் கண்டதாகக் குறிப்பிடுகிறார். தொள்ளிரவு (நவராத்திரி) விழாவின்போது பரந்த வெளியில் பந்தல்போட்டு பந்தல் முழுவதும் ஓவியங்களை வைப்பரென்றும், அந்த ஓவியங்கள் விலங்குகள், பறவைகள் முதலிய

வற்றின் உருவங்களைக் கொண்டவை யென்றும் கூறப்படுகிறது. செங்கல்பட்டு மாவட்டம் உத்திரமேரூர்ச் சுந்தரவரதப் பெரு மாள் கோவிலில் காணும் 'கல்கி அவதார ஓவியமும், கொண்ட வீடு இராகவேசுரர் கோயிலில் காணும் ஓவியச் சின்னங்களும் விசயநகரப் பேரரசர் கிருட்டிண தேவராயர் காலத்தவையாகும். இவர் காலத்தில் பிறநாட்டாரின் உருவங்களும் அரண்மனையிலும், அந்தப்புரத்திலும் தீட்டப் பெற்றன வென்றும், அவற்றுள் போர்த்துக்கீசியரின் உருவங்களுமிருந்தனவென்றும், இத்தகைய வெளி நாட்டாரின் நடை, உடை, அணி, ஆபரணங்களை உவள கத்தினர் (அந்தப் புரத்தினர்) அறியவே இத்தகைய ஓவியங்கள் தீட்டப் பெற்றன வென்றும் பேய்ஸ் என்பார் கூறுகிறார். விசய நகரக் காலத்து ஆண் ஓவியங்களின் உடைகளையும், இத்தகைய மேனாட்டு ஆண் ஓவியங்களின் உடைகளையும் இன்று நாம் ஒப்பிட் டுக்காண முடியவில்லை. இந் நாட்டு மன்னர்களின் தலையிலணிந்த தொப்பி நீண்டு கூம்பாக உள்ளது. குறுநில மன்னருக்கு ஒருவித மாயுள்ளது; பொது மக்களுக்குத் தலைப்பாகை தானுள்ளது. பெண்களின் ஆடை இருகால்களுக்குமிடையில் விசிறிபோல் உள்ளது.

இயல் 14

நாயக்கரின் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 17-ம், 18-ம் நூற்றாண்டுகள்)

கி.பி. 1565-ல் நிகழ்ந்த தலைக்கோட்டைப் போருக்குப்பின் விசய நகரப்பேரரசு சிதைந்தது. இதன்கீழ் அடங்கி ஆண்ட குறு நில மன்னர்களும், சிற்றரசர்களும், மாநில ஆளுநர்களும், தள பதிகளும் ஆங்காங்கே தனித்தாள முற்பட்டனர். ஆயினும் ஒருசிலர் நன்றியுணர்வோடு விசய நகரப் பேரரசுக்கு அடங்கி யிருந்தனர். அவர்களும் சில காலத்திற்குப்பின் தனித்தாண் டனர். அத்தகையோரில் குறிப்பிடத்தக்கவர் தஞ்சை, மதுரை ஆகியவற்றை ஆண்ட நாயக்கர்களாவர். இவர்களும் விசய நகரப் பேரரசர்களைப் போலவே கலைகளை வளர்த்தனர். இவர் களில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர் மதுரை நாயக்கர்களில் சிறப்பு வாய்ந்த திருமலை நாயக்கரும், தஞ்சை நாயக்கர்களில் சிறப்புவாய்ந்த இரகுநாதநாயக்கரும் ஆவர். இவர்கள் காலத் தில் வளர்ச்சி பெற்ற கலைகள் தென்னக வரலாற்றில் முகாமை இடத்தைப் பெறுகின்றன.

திருப்பருத்திக்குன்றம் எனப்படும் சமணர் ஆலயத்திலுள்ள ஓவியங்கள் யாவும் நாயக்கர் கால ஓவியங்களாகும். இவற்றுள் இசை மண்டபத்தின் வெளிப்புறத்திலுள்ள வர்த்தமானரின் பிறப்பை விளக்கும் ஓவியம் மட்டும் விசயநகர மன்னர்களின் (கி.பி. 14ஆம் நூற்றாண்டு) காலத்தைச் சேர்ந்தது. பிற ஓவியங்கள் நாயக்கர் காலத்தைச் சேர்ந்தது. பிற ஓவியங்கள் நாயக்கர் காலத் தையே, அதாவது கி.பி. 16ஆம் 17ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த வையாகும். இங்குள்ள ஓவியங்கள் யாவும் சமண சமயத்தைச் சேர்ந்த ஓவியங்களாகும். சமண தீர்த்தங்கரர்களான ரிஷப தேவர், நேமிநாதர், கிருஷ்ணர், வர்த்தமானர் ஆகியோருடைய வாழ்க்கையில் நேர்ந்த நிகழ்ச்சிகளை இங்குள்ள ஓவியங்கள்

விளக்குகின்றன. வர்த்தமானரைப் பற்றிய ஓவியங்களைத் தவிர மற்ற ஓவியங்களின் கீழ் ஒவ்வோர் ஓவியமும் எதை விளக்குகிற தென்று தமிழிலே அடிக் குறிப்புகள் எழுதப்பட்டுள்ளன. நெற்றிச்சுட்டு, சடைபில்லை முதலிய அணிகளுடன் பெண்கள் பலவகை ஆடைகளை அணிந்து பல நிலைகளில் நிற்கும் காட்சியும், அவர்களின் சடை அலங்காரங்களும் குச்சரநாட்டு ஓவியங்களை நினைவூட்டுகின்றன. இவர்களின் மூக்கு நீண்டும், கண் காதளவோடு நீண்டும் காணப்படுகின்றன.

இதே காலத்தைச் சேர்ந்த சமண ஓவியங்கள் வடார்க்காடு மாவட்டம் போளூர் வட்டம் திருமலை என்னும் ஊரிலுள்ள திகம்பர சமணமடத்திலும், புதுக்கோட்டைக்கு அருகிலுள்ள நார்த்தாமலை விசயாலய சோழீச்சரம் என்னும் கோவிலின் அக நாழிகையின் வடக்குச் சுவரிலும் விதானங்களிலும் காணப்படு கின்றன. சமண ஓவியங்களில் நிறைகும்பம் (பூர்ணகும்பம்) மலர்கள் ஆகியவை காணப்படும் இடங்கள் மங்களக் குறியாகவும், நல்வரவேற்பைக் குறிப்பதாயுமுள்ளன. தேவமாதர்களின் நடனக் காட்சி எங்கும் பொதுவாகக் காணப்படுகின்றன.

நாயக்கர் காலத்து ஓவியங்களுள் தஞ்சை ஓவியங்கள் சிறப் பிடத்தைப் பெறுகின்றன. தஞ்சை நாயக்கர்களில் சிறந்தவரான இரகுநாதநாயக்கர் (கி.பி. 1633-1673) காலத்தில் இத்தகைய ஓவியங்கள் வளர்ச்சியடைந்தன. இவர் காலத்தில் எழுதப்பட்ட இரகுநாதாப்யுதயம் என்ற நூலில் இவர் சிரீஇராமசதனம் என்ற அரண்மனையைக் கட்டி, அதில் இராமரின் முடிசூட்டுவிழாக் காட்சி களை ஓவியங்களாகச் சித்திரித்தாரென்று கூறப்படுகிறது. மேலும் இவர் வெற்றிமாளிகை (விஜயபவனம்) என்ற மற்றொரு அரண் மனையில் சோழர், பாண்டியர், சிங்களவர், செஞ்சிநாயக்கர் ஆகியோர்மீது தாம் கொண்ட வெற்றிகளை ஓவியங்களாகத் தீட்டினாரென்றும் இந் நூலில் கூறப்பட்டுள்ளது. கும்பகோணம் இராமசாமி கோவில் ஓவியங்களும் இவர் காலத்தில் தீட்டப் பெற்றவையேயாகும்.

தஞ்சை ஓவியங்கள்

தஞ்சை நாயக்கர் கால ஓவியங்களில் முகாமையானவை தஞ்சை பெரிய கோவில் ஓவியங்களாகும். நீண்ட அணிவரிசையில் காணும் இந்த ஓவியங்களில் இந்திரன் தன் யானையூர்தியின் (வாகனத்தின்)மீதும், அக்கினி ஆட்டின்மீதும், எமன் எருமைக் கடாமீதும், வருணன் மீனின்மீதும், மாருதி மானின்மீதும் அமர்ந் திருக்கின்றனர். திருப்பாற்கடலைக் கடையும் காட்சி இவை

யாவற்றினும் சிறப்பானதாகும். இதில் தேவர்களும், அசுரர் களும் திருப்பாற்கடலைக் கடைந்தபின் காமதேனு, கற்பகமரம், ஐராவதம், தேவபரி, அரம்பை, ஊர்வசி ஆகியோர் தோன்று கின்றனர். இலக்குமி ஒரு மூலையில் கையில் தாமரை மலருடன் காட்சியளிக்கிருள். அவளைத் தேவர்கள் வணங்கி நிற்க, அவள் ஆசீர்வதிக்கிருள். இதனையடுத்த தென்புறச் சுவரில்தான் இக் காட்சி ஆரம்பிக்கிறது. தேவர்களும், அசுரர்களும் மந்தரகிரியை மத்தாகக்கொண்டு திருப்பாற்கடலைக் கடைய ஆரம்பிக்கின்றனர். மலையைக் குறிப்பிட ஆமையும், கடலைக் குறிப்பிட மீனும் ஆங்காங்கே தீட்டப்பட்டுள்ளன. பிரமன், இந்திரன் முதலி யோரின் உருவங்களில் இந்திரனே பெருமையுடையவனுக யானை மீது அமர்த்திக் காட்டப்பட்டுள்ளான்.

இதனையடுத்து வடபுறச் சுவரில் துர்வாசர் தவம், சிவலிங் கத்தை நீரில் குளிப்பாட்டுதல், மாலை தொடுத்து இந்திரனுக்குச் சூடுதல் முதலிய ஓவியங்கள் உள்ளன. எதிரிலுள்ள சுவரில் துர்க்கை சும்பாசூரனுடனும், நிசும்பர் சூரனுடனும் போரிடும் காட்சிகளும், மகாவிஷ்ணு தாமரைமலர்களைக்கொய்து சிவலிங்கத் திற்குச் சூட முனையும் காட்சியும் உள்ளன. நாள்தோறும் சிவ னுக்கு ஆயிரம் தாமரை மலர்களைச் சூடி வணங்கிய திருமாலுக்கு ஒரு நாள் ஒருமலர் குறைந்துவிட்டதால் தன் கண்ணையே படைத் தாராம். இங்கு விஷ்ணு தாமரை மலர்களைக் கொய்யும் ஓவியம் இன்றும் சிறப்பாகக் காணப்படுகிறது. பிற அழிந்த நிலையிலுள் ளன. இவற்றைத்தவிர தஞ்சைக் கோயில் வரலாற்றைக் குறிப் பிடும் சில ஓவியங்களும் காணப்படுகின்றன. நாயக்கர்கால ஓவியங்களுக்குக் கீழ் அவற்றிற்குரிய விளக்கமும் தெலுங்கில் எழுதப்பட்டுள்ளன.

இந்த ஓவியங்களிலுள்ள ஒரு குறைபாடு இவையாவும் ஒன்றுக் கொன்று அதிகவேறுபாடின்றி ஒன்றேபோல் காணப்படுவதே யாகும். ஆயினும் இக் காலப் பண்பாட்டினை அறிய இவை நமக்கு உறுதுணையாயுள்ளன.

திருவாரூர்

தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள இவ்வூரிலிருக்கும் தியாகேசன் கோவிலிலுள்ள ஓவியங்கள் நாயக்கர் காலத்தவையாகும். இவற்றுள் சிறப்பானது முசுகுந்தன் கதையை விளக்கும் ஓவிய மாகும். ஒரு குரங்கு வில்வமரத்திலிருந்து வில்வ இலைகளைப் பறித்துக் கீழேயிருந்த இலிங்கத்தின் மீது போட்ட வண்ணமிருந்த தாம். அவ்வாறு போட்டுக்கொண்டிருந்தநேரம் சிவராத்திரியாம்,

மனங்குளிர்ந்த சிவன் குரங்கிற்கு அருள் புரிந்து அடுத்த பிறவி யில் நாடாளும் மன்னனாக வரமளித்தாராம். ஆயினும் முகம் மட்டும் குரங்கினுடையதாகவே இருக்கவும் அருள்புரிந்தாராம். இக் கதையை விளக்கும் ஓவியங்கள் தியாகேசன் கோவிலில் தீட்டப் பட்டுள்ளன. இந்திரனுக்கு அரிய நண்பனாகத் தோன்றும் முசு குந்தன் அசுரர்களை வென்றபின் இந்திரனால் இந்திரலோகத்தில் வரவேற்கப்படும் காட்சி அற்புதமாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. முசுகுந்தன் வேண்டியவாறு தேவேந்திரன் தியாகேசரின் ஏழு உருவங்களை அளிக்க, அவற்றை முசுகுந்தன் மண்ணுலகிற்குக் கொண்டு வந்து ஏழு முகாமை இடங்களில் வைத்து வழிபடுகிறான். இந்திரசபையில் முசுகுந்தனை வரவேற்க அரம்பை, ஊர்வசி முதலிய தேவமகளிர் நடத்தும் நடனக் காட்சியும், முசுகுந்தன் திருப்பாற் கடலில் இலக்குமியுடன் அரவணையில் எழுந்தருளிய திருமாலை வணங்கி வரம்வேண்டும் காட்சியும், தியாகராசர் கோயில் திரு விழாக் காட்சியும் இங்குக் காணும் ஓவியங்களில் சிறப்பானவை யாகும்.

சிதம்பரம்

சிதம்பரத்திலும் நாயக்கர் கால ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன சிவகாமிசுந்தரியின் கருவறைக்கு எதிரிலுள்ள மண்டபத்தில் சிவ பெருமான் பிச்சை எடுக்கும் பிச்சாடன மூர்த்தியாகவும், திருமால் மோகினியாகவும் உருமாறித் தாருகாவனம் சென்று முறையே முனிவர்களின் பத்தினிகளையும், முனிவர்களையும் சோதிக்கும் காட்சி வரிசையாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. மிக அழகான, ஒளி பொருந்திய, கவர்ச்சியான வண்ணங்களால் தீட்டப் பட்டுள்ள இந்த ஓவியங்களில் சிவன் ஆடையின்றி, அழகே உருவாகக் கண்ட வர் மயங்குமாறு செல்லும் காட்சியும், அவ்வாறே மோகினி தோன்றும் காட்சியும் இன்றும் வியத்தகு நிலையிலுள்ளன. இக் காட்சிகளையடுத்து, முனிவர்கள் சிவனையழிக்கக் கடுந்தவம் புரியும் காட்சியும், இதன் பயனாய் அவர்களின் வேள்வித் தீயிலிருந்து மான், பாம்பு, புலி முதலியன தோன்றிச் சிவனை எதிர்த்து மாளும் காட்சிகளும் காணப்படுகின்றன. மண்டபத்தின் மற்றொரு மூலை யில் கணேசர், முனிவர்கள். முருகன், வள்ளி, தெய்வானை முதலி யோரின் திருவுருவங்கள் காணப்படுகின்றன. கயிலாயத்தில் சிவ னோடும், பார்வதியோடும் நந்தி உரையாடி நிற்கும் காட்சியும், கூத் தரசர் சபாபதியாகச் சிவகாமி சுந்தரியுடன் தோன்றும் காட்சியும், இவர்களைச் சுற்றிலும் தேவ கணங்கள் இசைக்கருவிகளை மீட்டி நிற்கும் காட்சியும் மனத்தைக் கவருகின்றன. இவற்றைத் தவிரச் சிவபுராணக் காட்சிகள் பலவும் ஓவியவடிவில் காட்சியளிக் கின்றன.

சிவகாமிசுந்தரியின் கருவறைக்குச் செல்லும் கோபுரத்திற்கு முன்னுள்ள மண்டபத்தில் சூத்தரசரும், சிவகாமிசுந்தரியும் விண் கோள்களும், அண்டவெளிக் கடவுள்களும், பூசாரிகளும் புடை சூழத்தோன்றும் காட்சி யாவற்றினும் சிறந்துள்ளது.

திருவலஞ்சுழி

கி.பி. 17 ஆம் நூற்றுண்டைச் சேர்ந்த சில ஓவியங்கள் திருவலஞ்சுழியில் காணப்படுகின்றன. இங்குள்ள கபாலீசுவரன் கோயிலில் திருவிளையாடற் புராணக் காட்சிகள் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இவற்றுள் சிவன் வீறுகொண்டு கூத்தாடும் காட்சி மெய்சிலிர்க்கவைக்கும் காட்சியாகவுள்ளது. வாசுகி என்னும் பல்தலைப் பாம்பு சிவபெருமானைச் சுற்றிப் பற்றி நிற்க, சிவ பெருமான் பல கைகளுடன் பேருருவில் வீறுகொண்டு கூத்தாடுகிறுர். அந்த விசையில் கங்கையும், பிறவும் அவர் சடை முடியிலிருந்து அப்பால் தெறித்து ஓடுகின்றன; சிவகாமிசுந்தரியும், பிரமாவும் பிற தேவர்களும் வியந்துநோக்குகின்றனர்; விஷ்ணு மதங்கம் (மிருதங்கம்) வாசிக்கிறுர். தேவர்களில் ஒருவர் பஞ்சமுக வாத்தியமொன்றை வாசிக்கிறுர்; அண்டை வெளிக் கடவுளரும், முனிவர்களும் இக் காட்சியைக்கண்டு வியந்துநோக்குகின்றனர். இதனையடுத்து, சிவன் பிச்சாடன மூர்த்தியாகச்சென்று முனி பத்தினிகளிடம் பிச்சை கேட்கும் காட்சியும் காணப்படுகிறது. சிவனும், பார்வதியும் விடையூர்தியில் (எருதுவாகனத்தில்) அமர்ந்து திருமாலுக்கு அருளும் காட்சியும், இவ்விருவரும் சபையிலமர்ந்து பிரமனையும், பிரமரிசிகளையும் வாழ்த்தும் மற்றொரு காட்சியும் காணப்படுகின்றன. இங்கு முருகன் பிரணவ மந்திரத்தைப் பிரமனுக்கு உபதேசிக்கும் நேர்த்தியும், சிவன் அருளுரை (ஞானஉபதேசம்) செய்யும் காட்சியும் சிறப்பானவையாகவுள்ளன. அடுத்துக் குறிப்பிடத்தக்க மற்றோர் ஓவியம் இந்திரன் தன் இழி செயலால் உடல் முழுவதும் கண்களைப் பெற்றுள்ள ஓவியக் காட்சியாகும். மேலும் சிவபெருமானின் திருவிளையாடல்களைச் சித்திரிக்கும் பல ஓவியங்களும் இக்கோயிலில் காணப்படுகின்றன.

இக்காலத்து ஓவியங்களின் நடுவில் அடிக்கடி காட்சியளிக்கும் இரதி, மன்மதன் ஓவியங்கள் இக் கோயிலிலும் காணப்படுகின்றன. இரதி அன்னத்தின்மீதும், மன்மதன் வீரன்போலும் தோன்றும் காட்சியில் மன்மதன் தன்தேரைக் கிளிகள் இழுத்துச்செல்லக் கரும்பு வில்லும், மலர் அம்பும் கொண்டு தோன்றுகிறுன். இரதியைத் தொடர்ந்து எழிலார்ந்த இளைஞர் படைகள் காணப்படுகின்றன. இவர்களின் பல்வேறு பாவனைகளும், நடனங்களும் கண்ணுக்கினிய காட்சியாகவுள்ளன.

வேலூரையாண்ட நாயக்கர்களும், மைசூரையாண்ட உடையார்களும், பெனுகொண்டா, திருவரங்கம், சந்திரகிரி முதலிய இடங்களையாண்ட நாயக்கரின் படிநிகராளிகளும்கூட கலை வளர்ச்சிக்குப் பாடுபட்டார்கள். வேலூரையாண்ட நாயக்கர்களான சின்னபொம்ம நாயக்கன், அவனுடைய மகனான லிங்கம நாயக்கன் ஆகியோர்கள் ஆற்றிய கலைப்பணியை இன்றும் உலகம் வியக்கிறது. இவர்களால் கட்டப்பட்ட வேலூரிலுள்ள சலகண்ட ஈசுவரன் கோயில், விரிஞ்சிபுரத்திலுள்ள மார்க்கண்டேசுவரன் கோயில் முதலியவற்றில் காணப்படும் கலைச்செல்வத்தை வியக்காதார் இலர். இவர்கள் காலத்தில் வாழ்ந்த அறிஞரும், கலைஞருமான அப்பய்யதீட்சிதரின் கலையறிவு இக்காலக்கலைக்குப் பெரிதும் பயன் பட்டது. ஆந்திராவிலும் தமிழகத்திலும் மைசூரிலும் நாயக்கர் காலத்தில் வளர்ந்த ஓவியக்கலை பெரும்பாலும் இராமாயண, மாபாரதக் காட்சிகளையும், புராணங்களையும் விளக்குவனவாய் உள்ளன.

கி.பி. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வளர்ந்த ஓவியக்கலையில் பல மாறுதல்கள் ஏற்பட்டன. இக்கால இந்தியாவில் ஐரோப்பியரும், இசுலாமியரும் ஆட்சியைக் கைப்பற்றும் போட்டியிலீடு பட்டனர்; ஐரோப்பியர் வெற்றி நடைபோட்டு முன்னேறினர். எனவே, இக்கால ஓவியங்களில் ஒரு திரிபு நிலையைக் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாகத் திருவரங்கப்பட்டணத்தில் காவிரிக்கருகில் 1784-ல் திப்புசுல்தானால் கட்டப்பட்ட வசந்தமாளிகையில்(தாரியா தௌலத்பாக்) காணப்படும் ஓவியங்களைக் கூறலாம். இம் மாளிகையின் உட்புறச் சுவர்களிலும், வெளிப்புறச் சுவர்களிலும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டுள்ளன. வெளிச்சுவரில் திப்புசுல்தானும், அவர் தந்தை ஐதர்அலியும் தங்கள் படைகளுடனும், ஃபிரெஞ்சுப் படைகளுடனும் ஊர்வலம் செல்லும் காட்சியும், மறுபக்கத்தில் திப்புசுல்தானின் அரசவைகள் (தர்பார்கள்) ஆகியவையும், மற்றொரு பக்கத்தில் ஐதரின் படைகளும், கர்னல் பெய்லியின் படைகளும் மோதும் காட்சியும் ஓவியமாகத் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் காணப்படும் ஆடை, அணிகள், படைகள், பாவனைகள் முதலியன இதுகாறும் நாம் கண்டவற்றிலிருந்து வேறுபடுகின்றன.

தஞ்சை (மராத்தியர் காலம்)

இந்த நூற்றாண்டில் தஞ்சையை ஆண்ட மராத்திய மன்னர்களின் ஓவியப் பணிகளைப் பற்றியும் நாம் வியக்கவேண்டியுள்ளது. இவர்களில் சிறப்புமிக்க சரபோஜி (கி.பி. 1798-1832) ஒரு தலைசிறந்த கலைஞர் ஆவார். இவரால் சேகரிக்கப்பட்ட ஓவியச் செல்வங்கள் தஞ்சை சரசுவதிமகாலில் காணப்படுகின்றன. பல

அரிய வடமொழி நூல்களையும், பல நூல்களின் செய்திகளை ஓவியக் காட்சிகளாகக் காட்டும் ஓலைகளும் இங்குள்ளன. பிரபோத சந்திரோதயம் என்ற சமஸ்கிருத நூலின் ஓவியங்களும், கசசாத்திரம், அசுவசாத்திரம் முதலிய நூல்களின் ஓவியங்களும் இங்குக் காணப்படுகின்றன. கசசாத்திர நூலின் ஏடொன்றில் சரபோஜியின் உருவமும் காணப்படுகிறது. இம் மன்னர் ரிக்வேதத்தைப் படியெடுக்கச் செய்தார்; அவ்வாறு படியெடுத்த ஒவ்வொரு பகுதியின் மேலட்டையிலும் ஓவியங்களைத் தீட்டச் செய்தார்; அத்தோடு அப் பகுதிகளைத் தனித்தனியே முகப்புப் பலகைகளை வைத்துக் கட்டுமுன் அப் பலகைகளில் தேவ, தேவதைகளின் உருவங்களைப் பொன்னால் தீட்டச்செய்தார். இவர் காலத்தில் சாதாரணப் பனைஓலைமுதல், காகிதம், கண்ணாடி, தந்தம் முதலியவற்றின்மீதும் ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றன. இவ் வகையில் தந்தத்தின்மேல் தீட்டப்பெற்றுள்ள சரபோஜியின் ஓவியம் சிறப்பானதாகும். இந்த ஓவியத்தில் அவருடைய தலைப்பாகை, அதிலுள்ள பதக்கம், முத்துக்குஞ்சம், மஞ்சளாடை, மார்பிலேயுள்ள மாலை முதலியன அழகுறத் தீட்டப்பெற்றுள்ளன.

கி.பி. 1824-ல் மராத்திமொழியில் எழுதப்பட்ட பாகவதம், மாபாரதம் ஆகிய நூல்களையும் சரபோஜி மன்னர் படியெடுக்கச் செய்தாரென்றும், அவற்றில் மாதவசாமி என்னும் ஓவியர் ஓவியங்களைத் தீட்டினாரென்றும் அறிகிறோம். இக் கால ஓவியக் கலையில் ஒரு சிறப்பான மாற்றம் காணப்படுகிறது. அஃதாவது ஓவியங்களில் கையாளப்படும் வண்ணங்களுக்கேற்ப நவமணிகளைப் பதித்து ஓவிய ஒளியைப் பெருக்கினர். சரசுவதிமகாலிலுள்ள வெண்ணெய் உண்ணும் கிருட்டிணனின் ஓவியம் இந்தவகை ஓவியத்திற்கொரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். சரபோஜியின் ஓவியங்களில் பறவைகள், குதிரைகள் ஆகியவையும் சிறப்பிடம் பெறுகின்றன. சரசுவதிமகாலிலுள்ள பிற ஓவியங்களில் குறிப்பிடத்தக்கவை இராசராசனின் ஓவியம், சப்தபூசுணம் என்னும் நூலின் முகப்பில்காணும் அதன் ஆசிரியரான நாராயணசுதியின் ஓவியம், ஆத்மராமகாந்தம் என்னும் மராத்தி நூல் படியின்மேல் தீட்டப்பெற்றுள்ள சிவாஜி, இராமதாசர் ஆகியோரின் உருவ ஓவியங்கள் ஆகியவையாம்.

தஞ்சையில் மட்டுமேயல்லாது இக் காலத்தில் தமிழகமெங்கும் பல சிறந்த ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றன. சிற்றூரல் மலைக்கோயில் ஓவியங்களையும், பல சிற்றரசர்கள், குறுநில மன்னர்கள், நவாபுகள் ஆகியோரின் அரண்மனைகளிலும், உவளகங்களிலும் (அந்தப்புரங்களிலும்) தீட்டப்பெற்ற ஓவியங்களையும் கூறலாம். ஆனால்

இவற்றிற்கான விரிவான விளக்கங்களும், இவற்றைச் சேகரிக்கும் முயற்சியும் இன்னமும் நம்மிடையே வளர்ச்சிபெறவில்லை. தஞ்சையில் காணப்படும் மராத்தியர் கால ஓவியங்களில் வண்ணங்கள் கலப்பின்றித் தனித்தனியே தீட்டப்பெற்றுள்ளனவென்பது சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது. மேடைகள், தூண்கள் முதலியவை முகாமைபெற்றுப் பொன்னிலைகள், மணிகள் பதித்த பகுதிகள் முதலிய அலங்காரங்களும், அரசர்களின் அரையுருவங்களைப் பதிக்கும் முறைகளும் இவற்றுள் சிறப்பானவையாகும்.

இயல் 15

இடைக் காலக் கேரள ஓவியங்கள்

(கி.பி. 16 ஆம் நூற்றுண்டிலிருந்து 18 ஆம் நூற்றுண்டு வரை)

இடைக் காலத்தில் கேரளநாடு பல சிறு பிரிவுகளாகப் பிரிந்து, பல்வேறு மன்னர்களால் ஆளப்பட்டதையறிகிரேம். திருவிதாங் கூர், கோழிக்கோடு, கொச்சி, குறும்பர்நாடு, பாலக்காடு, இடப் பள்ளி முதலிய பிரிவுகளில் முதன் மூன்றும் முகாமை வாய்ந்தவை யாகும். கி.பி. 16ஆம் நூற்றுண்டில் தென்னகத்தில் சிறப்புற்று விளங்கிய விசயநகரப் பேரரசுக்குச் சில காலம் இவ்வரசுகள் அடங்கி இருந்ததையும் வரலாற்றுச் சான்றுகளிலிருந்து அறி கிரேம். விசயநகரப் பேரரசரான அச்சுதராயர் திருவிதாங் கூரின் மன்னரான உதயமார்த்தாண்டவர்மன் என்பவரைத் தோற்கடித்தாரென்பதனைக் காஞ்சிக் கல்வெட்டிலிருந்து அறி கிரேம். மார்த்தாண்டவர்மனுக்குப்பின் அரசனான வீரகேரள வர்மன் என்பவர் போர்த்துக்கீசியருடன் நட்புறவு பூண்டு பேராட்சியை மதிக்காததால் அவரும் பேரரசால் தோற்கடிக்கப் பட்டு, பேரரசின் மேலாட்சியை ஏற்றாரென்று கி.பி. 1547ஆம் ஆண்டைச் சேர்ந்த சுசீந்திரம் பட்டையத்திலிருந்து (சாசனத்தி லிருந்து) அறிகிரேம். இதைப் போலவே மதுரையை ஆண்ட திருமலைநாயக்கர், மங்கம்மா முதலியோராலும் திருவாங்கூர் வெற்றி கொள்ளப்பட்டதென்பதை அறிகிரேம்.

போர்த்துக்கீசியக் கப்பல் தலைவனான வாஸ்கோடகாமா என்பவனே கி.பி. 1498-ல் முதன் முதலாக இந்தியாவுக்கு வந்த ஐரோப்பிய வணிகனாவான். இவன் வந்து இறங்கிய இடம் கோழிக்கோடு ஆகும். ஆகக், கி.பி. 16ஆம், 17ஆம் நூற்றுண்டுக ளில் கோழிக்கோட்டின் வரலாற்றில் ஐரோப்பியரும், அராபியரும் முகாமைப் பங்கேற்ற வணிகர்களாக இருந்ததோடு இதன் கல்வி,

கலைவளர்ச்சியிலும் தங்கள் பங்கைச் செலுத்தியுள்ளனர். இஃது ஒரு சிறந்த துறைமுகப் பட்டினமானதற்கும் இவர்களே காரணிய மாவர். இதனையாண்டவர்களில் சாமரின் மன்னர் சிறந்தவரும், இத்தகைய மாற்றங்களுக்கும் மறுமலர்ச்சிக்கும் காரணியமான வரும் ஆவார்.

இவ்வாறு விசயநகரப் பேரரசு புகழ்பெற்று நின்ற காலத்தில் ஆந்திரம், கருநாடகம், தமிழகம், கேரளம் முதலிய பகுதிகளுடன் அப் பேரரசு கொண்டிருந்த பல்வேறு தொடர்புகளால் அதன் பண்பாடுகளும் இப் பகுதிகளில் பரவி வளர்ந்தன. ஆனால் கேரளா வில் மட்டும் விசயநகரப் பண்புகள் அப்படியே எதிரொளிக்கும் எளிய வாய்ப்பு ஏற்பட்டுவிடவில்லை. இதற்குக் காரணியம் இங்கு வேரூன்றிவிட்ட உள்ளூர் மரபும், ஒய்சாளர், சாளுக்கியர் மரபு களுமாகும். இங்கு வாழையடி வாழையாக வளர்ந்து வந்த ஊர்க்கலைகள் தொடர்ந்து நின்றன. குறிப்பாகக் கதைகளி, ஒட்டன் துள்ளல், ஒளிப்பாவைக் கூத்து (பொம்மலாட்டம்) ஆகிய வற்றைக் குறிப்பிடலாம். இக் கலைகளில் ஓவியம் பெரும்பாலும் பயன்பட்டனவென்பதையும் ஈண்டு நினைவுகூரல் வேண்டும். எனவே, மேற்கூறிய இதன் சுற்றுப்புற நாட்டு ஓவியங்களிலிருந்து இதனுடைய ஓவியப் பாணிகள் வேறுபடுகின்றன.

இன்று காணப்படும் கேரள நாட்டு ஓவியங்களில் பழமை யானவை திருவனந்தபுரம் அருள்மிகு பத்மநாபசாமி கோவிலின் சுவர்களில் காணப்படுவனவாகும். இவை கி.பி. பதினான்காம் நூற்றாண்டில் அரசாண்ட ஆதித்திய வர்ம சர்வாங்கநாதர் காலத்தில் தீட்டப் பெற்றவையெனக் கருதப்படுகின்றன. ஏற்று மானூர் சிவன் கோவிலில் காணப்படும் ஓவியங்கள் இதற்குப் பிந்தியகால ஓவியங்களாகும். இதிலுள்ள கூத்தரசர் ஓவியம் பதினாறும் நூற்றாண்டின் இடைப்பகுதியில் தீட்டப் பெற்றிருக்கலா மெனக் கருதப்படுகிறது. வட்டவடிவில் நின்று இவர் கூத்தாடவும், மலர்கள் சிதறவும், பிரமா இவர் நடனம் காண விரைந்து வருவது மாகக் காணும் காட்சி சிறப்பாக அமைந்துள்ளது.

கொச்சி

கொச்சியிலுள்ள மட்டாஞ்சேரியில் கி.பி. 1557-ல் போர்த் துக்கீசியர்கள் ஓர் அழகிய அரண்மனையைக் கட்டினார்கள். அவ் வரண்மனை பின்னர் வீரகேரளவர்மனுக்கு வழங்கப்பட்டது. இதில் மிகப்பெரிய அழகிய முடிசூட்டுவிழா மண்டபமுள்ளது. இந்த மண்டபத்திற்கு மேற்குப் புறத்திலுள்ள பள்ளியறையில் பல தரப்பட்ட கலைக்காட்சிகள் காணப்படுகின்றன. மிக நீண்ட

ஓவிய அணி ஒன்றுமுள்ளது. இதில் இராமாயணக் காட்சிகள் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. உமாமகேசுவரன் உமாவை அணைத்துக் கொண்டு அமர்ந்திருக்க, இரு மருங்கும் ஆண்களும் பெண்களு மான பத்தர்கள் சூழ்ந்து நிற்க, மேடைக்குக் கீழே காளை கழுத்தை மடக்கிப் படுத்திருக்க, கீழே பல்வேறு பத்தர்கள் பாடித்தொழும் காட்சி இனிமையானது. எருதுக்கு சலங்குமணி பட்டைமாலை, கொம்புகளில் குப்பிகள், நெற்றிக்குமேல் கயிறுகள் ஆகியவை அணிவிக்கப்பட்டுள்ளன. இதன் வெண்மை நிறத்திற்கு இவை நல்ல பின்னணியாக உள்ளன. ஈசனும், உமையும், பத்தர்களும் கேரள நாட்டு ஆடை ஆபரணங்களுடன் காட்சியளிக்கின்றனர். மார்பகங்கள் மூடப்படாமல் திரண்டு காணப்படுகின்றன. அடுத் துக் காணப்படும் கோவர்த்தனக்கிரியைக் குடையாகப் பிடித்துக் கோவலர்களைக் காக்கும் காட்சியிலும் இதே போன்ற ஆடை, ஆபரணங்களைக் காணலாம். ஆண்களும், பெண்களும் மேலாடை யின்றியுள்ளனர். பலதரப்பட்ட அகவையினரும் கால்நடைகளும் அச்சத்தால் நடுங்கி, பின்னர் புகலிடம் (அபயம்) கண்டு மகிழும் நிலைகளைத் தெளிவாக அறியலாம். கிருட்டிண பகவான் நீலமேக வண்ணத்தில் இடக் கையால் மலையைத் தாங்கிக் கொண்டு வலக் கையில் குழல் வாசித்து நிற்கிறார். மலையில் மான்களும், அரிமா போன்ற கொடிய விலங்குகளும், குரங்குகளும் காணப்படு கின்றன. இவ்விரண்டு ஓவியங்களிலும் மஞ்சளும் சிவப்பும் கலந்த வண்ணம் மிகுதியாகப் பயன்பட்டுள்ளது. அடுத்துக் காணப்படும் மற்றோர் ஓவியத்தில் கண்ணனும், கோபிகளும் இன்ப நிலையில் காணப்படுகின்றனர். கண்ணன் மலர் மெத்தையின்மீது படுத்துக் குழலூத, சுற்றிலும் பல்வேறு பாணிகளில் கோபிகள் சூழ்ந்துள் ளனர். இங்கும் பெண்களுக்கு மேலாடை இல்லை. எடுப்பான மார்பகங்கள் தெளிவாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளன.

இவைகளைத் தவிர இந்த அரண்மனையில் அரச குடும்பத்தினர் ஓவியங்களும், மாபாரதம், பாகவதம், குமார சம்பவம் முதலிய வற்றினின்று சில காட்சிகளும் உள்ளன. பொதுவாக இக் காலத் தில் கேரள நாட்டில் ஒரு சிறந்த பக்தி இயக்கம் வளர்ச்சியடைந் தது. போர்த்துக்கீசியரின் சமய வெறி இவ்வியக்கம் வளர்ச்சி யடைவதற்கு எதிர்ப்புணர்ச்சியாய்ப் பெரிதும் உதவியது. நாராயணபட்டாத்திரி என்னும் பெயர் பெற்ற அறிஞர் 'நாராய ணியம்' என்னும் சமஸ்கிருத நூலை எழுதியதோடு குருவாயூரப்பன் புகழ் பரப்பிப் பாகவதப் பண்பை வளர்த்தனர். இவர் எழுதிய 'மாபாரத சம்பு' என்னும் நூல் பாரதப் பூசாரிகளுக்கு விருந் தாகியதோடு, அவர்கள் ஊர்தோறும் மாபாரதக் கதையைப் பரப்பவும் உதவியது. கேரளம் முழுவதும் கிருட்டிணனின் லீலை

கள் அறியப்பட்டதோடு எங்கும் அவருக்கான கோயில்களும், இறை நெறிக்கழகங்களும் தோன்றின. சாமரின் மன்னருடைய அரச குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மானவதேவன் என்பார்கூடச் சிறந்த பத்தி நூல்களை ஆக்கினர். அவர் பூர்வ பாரத சம்பு, கிருட்டிணன் நாடகம் ஆகிய இரு நூல்களை ஆக்கினர். இவர் காலத்தில் வாழ்ந்த நாராயணநம்பூதிரி என்பார் குமார சம்பவம், இரகு வம்சம் ஆகிய நூல்களுக்கு விரிவுரைகளை ஆக்கினர். இவை யாவும் பாகவத பக்தியையும், அதன் சார்பானகலைகளையும் கேரளத்தில் வளர்த்தன.

இதைப் போலவே, பதினெட்டாம் நூற்றாண்டிலும், அதற்குப் பின்னும் சைவ சமய வளர்ச்சியை இங்குத் தெளிவாகக் காணலாம். பார்வதி திருமணம், சிவன், மோகினி உருவங்கள், மேலே குறிப்பிட்ட உமாமகேசுவரன் உருவங்கள் முதலியன இதனை மெய்ப்பிக்கின்றன. வைக்கம் சிவன் கோவில் கருவறையைச் சுற்றியுள்ள சுவர்களின் வெளிப்புறத்தில் காணப்படும் ஓவிய உருவங்களும், திருப்பரங்கோடு சிவன்கோயில் உருவங்களும் பிறவும் சைவ சமயம் பதினாறும், பதினேழாம் நூற்றாண்டுகளிலேயே சிறப்புற்றிருந்ததென்பதனைக் காட்டுகின்றன.

திருச்சூர் கோவிலில் காணப்படும் ஓர் ஓவியம் தனித் தன்மை வாய்ந்ததாகும். இராமபிரான் மெய்ப்பொருளைக் (தத்துவத்தை) கற்பிக்கும் (போதிக்கும்) போதகாசிரியனாக அமர்ந்து தன் உடன் பிறந்தார்க்கும் (சகோதர்களுக்கும்), முனிவர்களுக்கும் மெய்ப்பொருளை (தத்துவத்தை)ப் போக்கிறார். அனுமான் தத்துவ நூலினை அருகமர்ந்து வாசிக்கிறார். அதற்கு இராமர் விளத்தம் கூறும் பாணியில் கட்டை விரலையும் ஆள்காட்டி விரலையும் ஒன்றிணைத்து எதிரிலுள்ளோருக்கு எடுத்துரைத்துக் கொண்டுள்ளார். இதே போன்ற ஓவியம் மட்டாஞ்சேரி அரண்மனையிலும் உள்ளது. இவ்வாறு இராமபிரான் தத்துவபோதகராய் காட்சியளிக்கும் திருமேனிகளும், ஓவியங்களும் தமிழகத்திலும் இருக்கின்றன, இதே போன்ற ஓவியம் திரியறையாறு, திருவஞ்சைக்களம் ஆகிய இடங்களிலும், ஏற்றுமானூரில் மரத்தால் செதுக்கப்பெற்றும் காணப்படுகிறது.

திருவிதாங்கூரில் வாழ்ந்த பெயர் பெற்ற இராசா இரவி வர்மா கி.பி. 18ஆம் நூற்றாண்டில் கேரளாவில் தோன்றிய பத்தி இயக்கத்திற்குத் தொடர்ந்து வலியூட்டிய அறிஞராவார். இவர் தீட்டிய இதிகாச ஓவியங்களும், பிறவும் கேரளம் முழுவதும் மட்டுமேயல்லாது இந்தியா முழுவதும் தெய்வீக ஒளியைப் பரப்பின.

பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் கேரளம் முழுவதும் வளர்ந்த ஓவியக்கலையை பத்மநாபபுரம் அரண்மனையின் உப்பரிகையிலுள்ள படுக்கையறையின் சுவர்களிலும் காணலாம். இந் நகர் திருவனந்த புரத்திற்குத் தெற்கே முப்பந்தைந்தாவது கல்லிலுள்ளது. திருவி தாங்கூர் சிற்றரசின் (சமஸ்தானத்தில்) தலைநகராய்த் திகழ்ந்த இதன் அரண்மனை உப்பரிகையில்தான் நாற்பதுக்கும் மேற்பட்ட ஓவியங்களைக் காண்கிறோம். இந்த நூற்றாண்டில் தீட்டப் பெற்ற ஓவியங்களைத் திருவனந்தபுரம் அருள்மிகு பத்மநாபசாமி கோவில் கருவறையைச் சுற்றியுள்ள சுவர்களிலும் காண்கிறோம். இதிகாச, பாகவதக் கதைகள் இங்கு ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. திருமூலக்குளம் இலக்குமணன் கோயில், ஆரன்முளை விஷ்ணு கோயில், பனையன்னூர்க்காவு சிவன்கோயில், பகவதிகோயில், திருச்சக்கரபுரம், திருக்கடித்தானம் முதலிய இடங்களிலுள்ள கோயில்கள் முதலியவற்றிலும் இந்த நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. கிருட்டிணபுர அரண்மனையி லுள்ள 'கசேந்திரமோட்சம்' ஓவியமும் திருவனந்தபுரம் கோட்டையினுள் உள்ள கறிவேலைப்புற மாளிகையிலுள்ள ஓவிய மும் இக்கால ஓவியங்களாகும். மேலும், திருவஞ்சைக்களம், திருச்சூர், செம்மந்தட்டை, பெருவனம் கோயில் ஆகியவற்றில் காணப்படும் ஓவியங்களும் மட்டாஞ்சேரி அரண்மனையில் நாம் கண்ட பார்வதி திருமணம், குமார சம்பவம் முதலியனவும் இக் கால ஓவியங்களே.

நாம் தொடக்கத்தில் கூறியதைப் போல் ஒய்சாளர், சாளுக் கியர், விசயநகர ஓவியர்களின் தொடர்பு கேரளத்திற்கேற் பட்டும், நாயக்கரின் பண்பு பரவிய பின்பும் தனக்கே உரிய தனித் தன்மையில் கேரள ஓவியக்கலைத் திகழ்கிறது. ஆயினும் தமிழக உத்திகளும், மேனாட்டு முறையைத் தழுவியுமுள்ள நிலையைக் காண்கிறோம். கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டிலேயே இந் நாட்டில் கிறித்துவின் ஆலயம் கட்டப் பெற்றதையும் அதில் ஓவியங்கள் தீட்டப் பெற்றதையும் அறிகிறோம். தொடர்ந்து, கட்டப்பெற்ற இத்தகைய ஆலயங்களில் ஏசுநாதரின் வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் ஓவியங்கள் தீட்டப் பெற்றன. இவற்றைச் சேப்பாடு சிரியன் கோயில், மூலந்துருத்தி சாக்கோபைட் ஆலயம், கொச்சியிலுள்ள சாந்தா குருசு ஆலயம், கோட்டயம் சிறிய பள்ளியிலுள்ள வள் ளார் படம் ஆலயம் முதலியவற்றில் காணலாம். காஞ்சூர் என்னு மிடத்திலுள்ள ஏசு ஆலயத்தில் கிழக்கிந்திய வாணிகக்குழு வீரர் களும், கேரள வீரர்களும் போரிடும் காட்சியும் தீட்டப்பெற் றுள்ளது. இவ்வோவியங்கள் யாவும் மேனாட்டார் மேற்பார்வை யில் பெரும்பாலும் கேரள ஓவியர்களால் தீட்டப் பெற்றவை

யாகும். இத்தகைய வழக்கமே கி.பி. 17ஆம், 18ஆம் நூற்றுண்டுகளில் கேரளத்தில் தீட்டப் பெற்ற ஓவியப் பாணியில் மேனுட்டுப் பாணியின் சாயலும் பதியச் செய்து விட்டது. கிருட்டிணனுக்கு மயில்தோகையைத் தலையிலணியும் மகுடத்தில் வைத்து ஒரு புதிய பாணியை உருவாக்கினர். கண்ணன் குழலூதும் காட்சி முதலியவற்றில் கோமாதாவின் எழிலையும், மயில் மான், கன்று முதலிவை மெய்ம்மறந்து நிற்கும் இயற்கையின் நடுவே காணும் காட்சிகளும் இரவிவர்மாவின் படைப்புகளே.

இயல் 16

பாலர்கள், சேனர்கள், ஒட்டரநாட்டார் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 9-ம் நூற்றுண்டிலிருந்து 16-ம் நூற்றுண்டுவரை)

கீழை இந்திய ஓவியங்கள் கி.பி.ஒன்பதாம் நூற்றுண்டிலிருந்தே புகழ்பெற்றனவாயிருந்தன. ஓவியங்களை வரைந்த இந்தியக் கலைஞர்கள் 'சுவரை வைத்துச் சித்திரம் எழுது' என்பதை மட்டும் கடைபிடிக்கவில்லை. இலை, துணி, ஓலை, பலகை, மாழை (உலோக)த்தகடு முதலிய எல்லாப் பொருள்களின்மீதும் ஓவியங்களை வரைந்தார்கள் என்பதனை இக் கீழை இந்திய நாடுகளான வங்காளம், பீகார் ஆகியவற்றில் காணப்படும் ஓவியங்களைக் கொண்டறியலாம். ஆயின் இன்று நமக்குக் கிடைக்கும் இந் நாட்டுப் பண்டைய ஓவியங்கள் கி.பி, 10ஆம் நூற்றுண்டிலிருந்தே கிடைக்கின்றன. குர்க்கிகார், நாலந்தா முதலிய இடங்களிலிருந்து கிடைக்கப்பெற்ற புத்தரின் பல்வேறு உருவச்சிலைகள் பண்டைக் காலமுதலே இந் நாட்டில் வளம்பெற்ற கலை அறிவை விளக்குகின்றன. தாமரையின் விரிந்த இதழ்கள், புத்தர் போர்த்தியுள்ள ஆடையில் காணப்படும் மடிப்புகள், மகுடம், அமைதி தவழும் முகங்கள் முதலியன இச் சிற்பங்களில் உயிரோட்டத்துடன் காட்சியளிக்கின்றன. இந் நாட்டையாண்ட 'பாலர்கள்' ஓவியங்களைத் தீட்டுவதற்கு இத்தகைய சிற்பங்களில் காணப்படும் பாணிகளையே பின்பற்றினர்களென்பதை நன்கு அறிகிறேம். இந்தச் சிற்பங்களும் ஓவியங்களும் ஒரே மூலத்தின் படிகளாயுள்ளன. தொடக்கத்தில் பனையோலையிலும், மரப்பலகையிலும் வரையப்பட்ட பண்டைய மரபைத் தழுவியே வரையப்பட்டுள்ளன.

அசாந்தாவில் காணப்படும் சுவரோவியங்களைச் சுருக்கிச் சிறிய அளவில் ஓலைகளில் வரைந்தவைப்போல் இவை காணப்படு

கின்றன. இவற்றுள் பெரும்பாலானவை பிரக்ஞாபாரமிதை, பஞ்சரட்சை, கரண்டவியூகம் முதலிய புத்த நூல்களில் கூறப்படும் செய்திகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு தீட்டப்பெற்றவையா யுள்ளன. இவற்றுள் மிகவும் பழமையானது வங்காளத்தை ஆண்ட மகிபாலரின் ஆருவது ஆட்சி ஆண்டில் (கி.பி. 984) வரையப்பட்ட ஓவியமாகும். இன்று இது கேம்பிரிட்ஜ் பல்கலைக் கழகத்திலிருக்கிறது. இந்த ஓவியம் நாம் மேலே கூறிய புத்த சமய நூலான பிரக்ஞாபாரமிதை என்பதனை அடிப்படையாகக் கொண்டுத் தீட்டப்பெற்றதாகும். இக் காலத்தைச் சேர்ந்த மற்ருேர் ஓவியம் கல்கத்தா வங்காள சங்கத்தில் உள்ளது. இது அதன் மற்ருெருபடி எனலாம். புத்தரின் பிறப்பைச் சித்திரிக்கும் ஓர் ஓவியத்தில் குழந்தை பிறந்ததைக் கண்டு மாயாதேவி அடையும் மகிழ்ச்சியும், உடனிருக்கும் மாயாதேவியின் சகோதரியின் உருவமும் பிறவும் நல்ல வண்ணமும், வரிவடிவமும் கொண்டு திகழ்கின்றன. வங்காளத்தை ஆண்ட மற்ருேர் அரசரான இராம பாலரின் முப்பத்தொன்பதாம் ஆட்சி ஆண்டில் (கி.பி. 1116) எழுதப்பட்ட புத்த நூலின் ஏடுகளின்மேல் பல ஓவியங்கள் காணப் படுகின்றன. இத்தகைய நூலின் படிகள் இந்தியாவில் மட்டுமே யல்லாது மேலைநாட்டுப் பல்கலைக் கழகங்களிலும், பொருட்காட்சி சாலைகளிலும் காணப்படுகின்றன என்பது குறிப்பிடத்தக்கதாம். பஞ்சரட்சை, கரண்டவியூகம், போதிசர்யாவதாரம், மகாமயூரி முதலிய புத்த நூல்களிலும் சிறந்த ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன.

வங்காளத்தை ஆண்ட பாலர்களைப் போலவே பீகாரை யாண்ட சேனர்களும் ஓவியக் கலைக்கு ஊக்கமளித்தனர். இவர் களின் கலைமரபு நேபாளத்திலும் பரவியது. இவர்கள் காலத்தில் பொதுவாக நோக்கும்போது மைத்திரேயி, அவலோகிதேசுரர், உலகநாதர், மகாகாலர், தாரை முதலியோரின் உருவங்கள் சாதன விதிகளின்படி வரையப்பட்டுள்ளன. கல்லிலும் செம்பிலுங் கூட இக் காலத்தில் புத்தசமய ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. அரசர்களேயன்றி செல்வந்தர்களும், புத்தத் துறவிகளும் இத் தகைய ஓவியங்களை எழுதுவதற்கு ஆதரவு அளித்தனர். இவை சிறிய தகட்டில் எழுதப்பட்டாலும் அதற்கேற்றவாறு உருவத்தின் உறுப்பமைப்புகள் இலக்கணப்படி படைக்கப்பட்டனவென்பது குறிப்பிடத் தக்கதாம்.

கி.பி. 13ஆம் நூற்ருண்டில் வங்காளமும், பீகாரும் இசுலாமியர் ஆட்சியின் கீழ் வந்த பிறகும் இதன் பண்டைய ஓவியக்கலை மறைந்துவிடவில்லை. ஆனல் இக் காலத்திற்குப்பின் எழுந்த ஓவியங்களில் சில மாற்றங்கள் காணப்படுகின்றன. பாணி

களில் பல மாற்றங்களேற்பட்டன. குறிப்பாக ஆடை, அணிகலன்களிலும் தோரணைகளிலும் வேறுபாடுகள் காணப்பட்டன. கி.பி. 15ஆம் நூற்றுண்டிற்குள் இத்தகைய பாணிகள் நன்கு வளர்ந்து நிலைத்துவிட்டன. இதற்கு உறுதுணையாகக் காகிதம் வழக்கத்தில் பயன்பட்டதேயாகும். எனவே வடக்கேயிருந்த பல இசுலாமிய நாடுகளின் மாதிரிகள் இந் நாடுகளிலும் ஏற்படலாயின. ஆயினும் ஓலைச்சுவடிகளில் எழுத்துகளை எழுதும் வழக்கத்தையும், அத்தகைய ஓலைகளின் நடுவிலும், ஓரங்களிலும் ஓவியங்களை வரையும் வழக்கத்தையும் பெற்றிருந்த இந் நாட்டுக் கலைஞர்கள் காகிதத்திலும் அழகிய முகப்புகளுக்கிடையில் இசுலாமிய ஓவியங்களை வரைந்தனர். இத்தகைய அழகிய ஓவியங்களை இன்றும் தில்லித் தேசியப் பொருட்காட்சிச் சாலையில் காணலாம்.

வங்காளத்திலும், பீகாரிலும் பனைஓலை முதலியவற்றில் பண்டைக்காலம் முதலே வளர்ந்த ஓவியக்கலை, ஒட்டரநாட்டிலும் (ஒரிசா) வளர்ந்தது. அத்தகைய ஓவியங்களில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது செயதேவர் என்பாரின் கீதகோவிந்தம் என்னும் நூலினை அடிப்படையாகக் கொண்டு வரைந்தவையாகும். இராமாயணக் கதைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டும் இந் நாட்டில் ஓலைச்சுவடி ஓவியங்கள் வளர்ச்சியடைந்தன. இவற்றில் பலவற்றை இன்று தில்லித் தேசியப் பொருட்காட்சிச் சாலையில் காணலாம். இவ்வாறு வங்களாம் பீகார், ஒட்டரநாடு முதலியவற்றில் வளர்ந்த ஓலைச்சுவடி ஓவியக்கலையே பிற்காலத்தில் விசயநகர மன்னர்கள் காலத்தில் சிறப்புற்றுச் சிறந்த மாற்றங்களைப் பெற்றனவென்பதை ஈண்டு நினைவுகூரல் வேண்டும்.

இயல் 17

இடைக்கால மேலே இந்திய ஓவியங்கள்

(கி. பி. 11-ம் நூற்றுண்டிலிருந்து 15-ம் நூற்றுண்டு வரை)

குச்சரம், கத்தியவார் முதலிய மேலே இந்தியப் பகுதிகளிலுள்ள கோயில் கட்டடங்களே முழுவளர்ச்சிப் பெற்றவையென்றும், அவற்றுள் பெரும்பாலானவை கசினி முகம்மதுவின் படையெடுப்புக்கும் சுல்தானியத்துடன் இவை இணைக்கப்பட்டதற்கு மிடைப்பட்ட காலத்தில் கட்டப்பட்டவையென்றும் கலைஞர் பெர்சிபிரவுன் கூறியதைக் கண்டோம். ஓவிய வளர்ச்சியைப் பொறுத்த வரையில் இப் பகுதியில் எவ்வாறு வளர்ச்சியடைந்ததென்பதைப் பார்ப்போம். இங்குக் காணப்படும் ஓவியங்கள் வங்காள, பீகார் நாட்டு ஓவியங்களைப்போலத் தனிச் சிறப்புடையனவாகும். ஓலைகள், துணிகள் முதலியவற்றில் இவை தீட்டப்பட்டுள்ளன. ஓலைச் சுவடிகளில் எழுத்துகள் எழுதப்பட்டு அவை பொருளுள்ள பொத்தகங்களானபின் அவற்றின் பொருளுக்கேற்ப ஓலைச்சுவடிகளின் ஓரங்களிலும், அல்லது காலி இடங்களிலுமாக இந்த ஓவியங்கள் தீட்டப் பெற்றுள்ளன. பாரசீகநாட்டில் காணப்படும் பண்டைய ஓவியங்கள் இதைப் போலவே எழுதப்பட்ட சுவடிகளில் காணப்படுகின்றன. ஆனல் அந்த எழுத்துக்கும் ஓவியத்திற்கும் வேறுபாடு அவ்வளவாய்க் காணப்படவில்லை. இந்திய ஓலைச்சுவடி ஓவியங்கள் பெரிய ஓவியங்களைச் சுருக்கி வரைந்தாற்போல் எழுத்துக்கலையினின்று வேறுபட்டு, எழுதப்பட்ட பொருளுக்கேற்ப விளக்கப் படங்களாகவுள்ளன. இவ்வாறு கிடைப்பனவற்றை இதன் முந்திய இயலில் கீழை இந்தியாவில் கண்டோம். மேலே இந்தியாவில் இத்தகைய ஓவியங்கள் கி.பி. பதினேராம் நூற்றுண்டிலிருந்தே கிடைக்கின்றன. கி.பி. 1064-ல் எழுதப்பட்ட பகவதி சூத்திரம் என்னும் நூலில்தான் முதன்

முதலாக இத்தகைய ஓவியங்களைக் காண்கிறோம். இதற்குப் பின்னரும் இத்தகைய ஓவியச்சுவடிகள் தொடர்ந்து எழுதப் பட்டன. கல்பசூத்திரம், காலகாசர்யகதை, சித்தஹைம வியா கரணம் முதலிய கி.பி. பதினோன்காம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் எழுதப்பட்ட நூல்களிலும், நிஷிதசூரணி, ஷட்கண்டாகமம், ஞாதா சூத்திரம், மகாவீரசரிதம், நேமிநாதசரிதம், கதாரத்ன சாகரம், சுபாகுகதை, உத்திராத்யயனம், ரிஷபதேவசரிதை முதலிய நூல்களிலும் இத்தகைய ஓவியங்களைக் காண்கிறோம். இசுலாமியர் இந்நாட்டைக் கைப்பற்றிய பின்னரும் இத்தகைய கலை சிறிது மாற்றத்துடன் வளர்ந்தது. சமணசமயத்தின் கருவூலங் களாய் விளங்கிய இந் நூல்களில் அச் சமயத்தின் தீர்த்தங்கரர்கள், தேவதேவதைகள் முதலியோரின் உருவங்களே தீட்டப்பெற்றன. இவற்றைக் காலவாரியாக ஆய்வோமானால் பதின்மூன்றாம் நூற் றாண்டுவரை மேற்கண்டோர் உருவங்களைத்தவிர மற்ற உருவங்கள் காணப்படவில்லை. கி.பி. 1288-ல் எழுதப்பெற்ற சுபாகுகதை என்னும் சுவடியில்தான் முதன் முதலாக மரங்களும், விலங்குகளும் காணப்படுகின்றன. கி. பி. பதினோன்காம் நூற்றாண்டின் இடைக் காலம்வரை ஓர் ஓவியத்தில் நான்கு உருவங்களுக்குமேல் வரையப் படக்காணோம். இந் நூற்றாண்டில் குச்சரத்தை ஆண்ட முகம்மதி யரின் கலையுறவால் குச்சர ஓவியக் கலையில் ஒரு புது மெருகு ஏற்பட்டது. பொன்னிறம், நீல நிறம் ஆகியவற்றை ஆழமாகவும், அதிகமாகவும் கையாண்டு ஓவியங்களை வரையும் பாணி வழக் கத்தில் வந்தது. இது ஒரு புது மெருகு ஆயினும் இது கவர்ச்சி யாகவும், எடுப்பாகவுமில்லை.

குச்சரநாட்டுத் தொடக்க கால ஓவியங்களை இராட்டிரகூடர் ஓவியங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது எல்லோரா ஓவியங் களை இவை ஒத்திருந்தாலும் காலப்போக்கில் வளர்ந்த கலையாத லால் குச்சரநாட்டு ஓவியங்கள் சிறந்தனவாயுள்ளன. தொடக்க காலக் குச்சரநாட்டு ஓவியங்களில் காணப்படும் தனித்தன்மைகள் பரந்த தோள், சிறுத்த இடை ஆகியவையாம். கி.பி. பன்னி ரண்டாம் நூற்றாண்டிலேயே இங்குக் காகிதம் பழக்கத்திற்கு வந்து விட்டது. ஆயினும், இத்தகைய ஓவியச்சுவடிகளே பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டுவரை வழக்கத்திலிருந்தன. கி. பி. பதினோன்காம் நூற்றாண்டிலிருந்துதான் இவை காகிதத்தில் எழுதப்பட்டன. கி.பி. 1384-ல் சங்கராமசோனி என்பார் கல்பசூத்திரம், கால காசர்யகதை ஆகிய சமண நூல்களைக் காகிதத்தில் ஓவியங்களுடன் எழுதுவித்தார். இத்தகைய பணியிலீடுபட்டவர்களில் தேவ சுந்தரசூரி, சோமசுந்தரசூரி ஆகிய ஈரறிஞர்களை மறப்பதற் கில்லை. இவ்வாறு எழுதப்பட்ட நூல்களில் பொன்னிறத்திலும்

ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. கதையில் வரும் மாந்த உருவங்களோடு விலங்குக் கூட்டங்கள், மலர் நிரம்பிய கிளைகள், ஓதிம (அன்ன)ப் பறவைகள் முதலியனவும் இந் நூல்களில் காணப்படுகின்றன. குதிரைகள், யானைக் கூட்டங்கள் முதலியனவும் காணப்படுகின்றன. வீரர்களின் உடைகளில் பாரசீகப் பாணியில் உடையணிந்துள்ளனரென்பது குறிப்பிடத்தக்கதாம்.

கி.பி. பதினைந்தாம் நூற்றுண்டில் தோன்றிய சைவ, வைணவ சமய மறுமலர்ச்சியாலும் குச்சர நாட்டில் சமணத்தோடு இச் சமயங்களைச் சார்ந்த ஓவியச் சுவடிகளும் தோன்றலாயின. அவற்றுள் கீதகோவிந்தம், இரதி இரகசியம், தேவிமகாத்மியம், பாலகோபாலதுதி முதலியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இவற்றில் தேவிமகாத்மியம் பரோடா ஓவியக் கூடத்திலும், பாலகோபால துதி பாஸ்டன் பொருட்காட்சிச் சாலையிலும் உள்ளன. கி.பி. பதினும் நூற்றுண்டில் எழுதப்பெற்ற பாகவத தசமஸ்கந்தம் என்ற நூலிலும் இத்தகைய ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. இதில் விலங்குகளும், பறவைகளும், மாளிகைகளும், குடும்பக் காட்சிகளும் அதிகமாகக் காணப்படுகின்றன. இவையாவும் தெளிவாகக் காணப்படுகின்றன.

குச்சர ஓவியங்களில் துணியில் தீட்டப்பெற்ற பல ஓவியங்களும் இன்றும் அழகுடன் காட்சியளிக்கின்றன. இத்தகைய ஓவியங்கள் சமண மடங்களில் அதிகம் காணப்படுகின்றன. வசந்த விலாசம் என்னும் துணியில் எழுதப்பட்ட ஓவியம் குறிப்பிடத் தக்க ஒரு சமண ஓவியமாகும். இது கி.பி. 1452-ல் பாதுசாகுத் புதீன் என்னும் முகம்மதிய மன்னன் குச்சரத்தை ஆண்டபோது தீட்டப்பெற்றதாகும். இதன் நீளம் முப்பத்தாறு அடி; அகலம் முக்கால் அடி. ஒரு பெண் அழகிய பஞ்சணை மெத்தையிலமர்ந்து கொண்டு முகிலைக் கிழித்து வெளிக்கிளம்பும் முழுமதியை நோக்குகிறுள்; அவளுக்கு ஒரு தோழி அருகில் நின்று பருகப் பால் கொடுக்கிறுள்; அருகிலுள்ள வாழை மரத்திற்கடியில் அழகிய மான் அசை போட்டு நிற்கிறது. இக் காட்சிக்குப்பின் இப் படத்தில் மலைகள், மரங்கள், மலர்கள், பறவைகள், விலங்குகள் முதலியனவும் காணப்படுகின்றன. இயற்கையின் எழிலைக்கண்டுகளிக்க இத் துகிலோவியம் சிறப்பானது. இத்தகைய துகிலாடை ஓவியங்கள் பண்டைக்காலந்தொட்டே இந்தியாவிலிருந்தன வென்பதனை இலக்கியச் சான்றுகளிலிருந்து அறிகிறோமாயினும் கி.பி. பதினுன்காம் நூற்றுண்டிலிருந்துதான் நமக்கு இவை கிடைக்கப் பெறுகின்றன.

இவ்வாறு ஓலைகளிலும், காகிதங்களிலுல், துணிகளிலும் ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றதோடு சுவடிகளைக் கட்டுமுன் இருபக்கத்

திலும் அவை மடிந்து கெடாதவாறு வைத்துக்கட்டப்படும். கனமான பலகைகளின்மீதும் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. இத்தகைய பலகை ஓவியத்தையும் ஓலைச்சுவடிக் கட்டுகளில் காணலாம். இன்று செசல்மீர், கவல்புரி, அகிபுரம் முதலிய நகரங்களிலுள்ள சமண மடங்கள் இவைபோன்ற கலைச் செல்வங்களைச் சேகரித்து வைத்துள்ளன. கி. பி. பதினுன்காம் நூற்ருண்டில் எழுதப்பட்ட ஹேமசந்திரர் என்பாரின் தர்மோபதேசமாலை, சூத்திரகிருதாங்கவிருத்தி முதலிய நூல்களின் ஏடுகளின்மீது வைத்துக்கட்டும் பலகைகளின்மீதும், இவற்றிற்குமுன் எழுதப்பட்டவற்றிலும் இத்தகைய பலகை ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் சிறந்தது சிரீதத்தசூரி எனும் ஆச்சாரியரைச் சித்திரிக்கும் பலகை ஓவியமாகும். இன்று இஃது செசல்மீர் சமண மடத்திலுள்ளது. இங்குள்ள மற்ருெரு பலகை ஓவியம் வாசுதேவ சூரி, குமுதசந்திரிகர் ஆகியோருக்கு நடந்த சொற்போரை விளக்கும் ஓவியமாகும்.

குச்சரநாட்டு ஓவியங்களில் முதலில் வண்ணங்கள் தீட்டப் பட்டும், பின்னர் கறுப்பு நிறத்தில் சுற்றுக்கோடுகள் இழுக்கப் பட்டுமுள்ளன. ஆனல் வங்காள ஓவியங்களில் சிவப்பு அல்லது கறுப்பு வண்ணத்தில் கோடுகள் வரைந்தபின்னரே வண்ணங்களைத் தீட்டி ஓவியங்களை ஆக்கியுள்ளனர். சுற்றுக்கோடுகள் என்று இங்குத் தனியாக இல்லை. ஆனல் சுற்றுப்புறத்தில் எந்தெந்த வண்ணங்கள் வருமோ அந்தந்த வண்ணங்களை அழுத்தமாக வரைந்துள்ளனர். இவை இடத்திற்கேற்ப தடித்தும் மெலிந்தும் செல்லுகின்றன. ஆனல் குச்சரநாட்டு ஓவியங்களில் கோடுகள் சிதறுண்டும் கோணல்களாகவும் செல்லுகின்றன. ஆயினும் குச்சர ஓவியங்களில்தான் அவை வரையப்பட்ட காலத்து மக்களைச் சரியாகப் புரிந்துகொள்ளும் வகையில் அமைந்துள்ளன. முகத்தின் கோட்டுக்கு வெளியில் கண் இவற்றில் நீண்டுள்ளது. ஆயினும் அழகுடன் காட்சியளிக்கிறது.

குச்சர நாட்டுச் சமண ஓவியங்களைப் பல்லவநாட்டுத் திருப் பருத்திக் குன்றத்துச் சமண ஓவியங்களோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போதும் உயிரோட்டத்தோடு உடை, அணிகலன்கள் முதலியவற் றிலும் ஒத்திருக்கின்றன. குறிப்பாக, தீர்த்தங்கரரின் தோற்றம் ஓரேமாதிரி இருக்கிறது. ஆகவே, குச்சரமாயினும், இராசசுத்தான மாயினும், காஞ்சியாயினும் இந்தியரின் கலையுணர்வு ஒரே மாதிரி இருந்ததென்பதை இதனல் நன்கு தெளியலாம்.

இயல் 18

இராசபுத்திரரின் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 16-ம் நூற்றுண்டிலிருந்து 19-ம் நூற்றுண்டுவரை)

இராசபுத்திரர்களின் ஓவியங்களை இராசசுத்தான ஓவியங்கள், பகாடி ஓவியங்கள் என இருவகையாகப் பிரித்துக்கூறுவர். 'பகாடி' என்பதற்கு 'மலைநாடு' என்பது பொருள். அதாவது ஆர்ச்சாவிலிருந்து பிக்கானிர் வரையிலும், தாட்டியா, உதயப்பூர், செய்ப்பூர், சென்கட் முதலிய இடங்களிலும் வளர்ந்த ஓவியங்களை இராசசுத்தான ஓவியங்கள் என்பர். இவையாவும் சமவெளிப் பரப்பிலுள்ளவை. இமயமலைச் சாரலிலிருக்கும் பஷோலி குலேர், காங்டா, கத்வால் முதலிய இடங்களில் வளர்ந்த ஓவியங்களைப் பகாடி (மலைநாட்டு) ஓவியங்கள் என்பர். நாம் இதற்கு முந்தின இயலில் குச்சரநாட்டு ஓவியக்கலையின் வளர்ச்சியைக் கண்டோம். அது பிற்காலத்தில் மொகலாயக்கலையுடன் கலந்து புதுமெருகு பெற்றதைப் பார்த்தோம். இத்தகைய குச்சரக்கலையின் சிறந்த பகுதிகளையும், மொகலாயர் கலையின் சிறந்த பகுதிகளையும் கொண்டு இராசபுத்திர அரசர்களின் ஊக்கத்தால் புதியபாணியில் வளர்ச்சிபெற்றதே இராசபுத்திரக் கலைகளாகும். அவற்றுள் சிறப்பாகக் கொள்ளப்படுவது ஓவியக்கலையாகும். இதனைப் பெட்லாட் நாராயணபாய் பள்ளியிலுள்ள பாலகோபாலதுதி, ஜோத்பூர் அரண்மனையிலுள்ள தசமகந்தம், ஆமதாபாதிலுள்ள கீதகோவிந்தம் முதலிய ஓவியங்களிலிருந்து அறியலாம். பூனுவிலுள்ள பந்தார்க்கர் ஆராய்ச்சிக்கழகத்திலுள்ள பாகவத புராணத்தில் காணப்படும் ஓவியங்களை மொகலாய மரபைப் பின்பற்றி வரையப்பட்ட ஓவியங்களுக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகக் கூறலாம். இதிலுள்ள மரங்கள், விலங்குகள், பறவைகள் முதலியன நம் நாட்டுப் பாணியிலும், மலைகள் குன்றுகள் முதலியன அக்பர் கால ஓவியப்பாணியைத் தழுவியும், இறகுகளுடன்

தோன்றும் நடன மகளிர் ஓவியம் மேலைநாட்டுப் பாணியைத் தழுவியும் வரையப்பட்டுள்ளன. இதே காலத்தைச் சேர்ந்த பல ஓவியங்கள் பிக்கானிர் அரண்மனையிலுள்ள இரசிகப்பிரியா ஓவியமும் பாக்டன் பொருட்காட்சிச் சாலையிலுள்ள கிருட்டிண லீலை ஓவியங்களும், தில்லித் தேசிய பொருட்காட்சிச் சாலையிலுள்ள பிரமர கீதை ஓவியமும், பிறவும் ஆகும்.

இராசபுத்திரரின் ஓவியங்கள் ஒரு புதிய மரபை ஏற்படுத்தலாயின. இசையை ஓவியங்களால் விளக்கும் இந்த மரபுக்கு இசைமாலை ஓவியங்கள் (இராகமாலா சித்திரங்கள்) என்று பெயர். கி.பி. பதினேழாம் நூற்றாண்டில் வளர்ச்சிபெற்ற இத்தகைய கலை இராசசுத்தானத்திற்குத் தெற்கேயும், வடக்கேயும் வளர்ச்சி பெற்றன. ஆயினும் இராசசுத்தானத்து இசைமாலை ஓவியங்களைப்போல் இவை சிறப்புடையனவாக இல்லை. பாடலையும், இசையையும் இணைத்து அதனால் மாந்தருள்ளத்தில் தோன்றும் உணர்ச்சிகளை ஓவிய வடிவில் காட்டுவதே இசைமாலை ஓவியங்களாம். இசையைத் தொகுத்து அளிப்பதுடன் ஓவியங்களையும் தொடர்ந்து அளிப்பதால் இது 'மாலை' எனப்பட்டதுபோலும். இந்த அணியில் பல்வேறு இசைகளின் தன்மைகளை எளிதாக அறிவதற்கு ஓவியங்களின் பாவனைகள் உதவுகின்றன. இசைகளை உருவகப்படுத்திக்கூறும் வழக்கம் நமது இலக்கியங்களில் காணப்படுகின்றன. ஆனால் இத்தகைய உருவகங்களை ஓவியவடிவில் தீட்டி வெளியுலகிற்கு அளித்தவர்கள் இராசபுத்திர அரசர்களே. இம் முயற்சி ஏற்கெனவே மொகலாயர்களால் மேற்கொள்ளப்பட்டது. இப்ராகிம் அதில்சா (கி. பி. 1580-1627) காலத்தில் முதன்முதலாக ஓவியத்தைப் பயன்படுத்தி இசையை விளக்கும் இசைமாலை ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றன. பின்னர் இக் கலை மொகலாயர் அரசவைக்குப் பரவியது. கி.பி. பதினேழாம் நூற்றாண்டில்தான் இராசபுத்திர அரசர்களால் இது சிறப்பாக வளர்க்கப்பட்டாலும் இவையாவற்றிலும் அவர்களுடைய இசைமாலை ஓவியங்களே சிறப்புடையனவாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. பொதுவாக ஓவியத்திற்கு மேலும் அல்லது கீழும், சில சமயங்களில் இருமருங்கிலும் பாடல்கள் எழுதப்படும். எழுத்துகள் பெரும்பாலும் கறுப்பு வண்ணத்தால் எழுதப்படும். இத்தகைய இராசபுத்திர ஓவியங்களை இன்று பாக்டன் பொருட்காட்சிச் சாலையிலும், பிரிட்டன் பொருட்காட்சிச் சாலையிலும் இந்தியாவில் இராசபுத்திரர் அரண்மனைகளிலும், பொருட்காட்சிச் சாலைகளிலும் காணலாம். இவற்றுள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்க ஓவியம் மதுமாதவியின் ஓவியமாகும். இந்த ஓவியத்தின் மேற்பகுதி மஞ்சள் வண்ணத்தில் தீட்டப்பட்டுள்ளது. எழுத்துகள் கறுப்பு

வண்ணத்தில் எழுதப்பெற்றுள்ளன; பல அழகிய அணிகலன் களுடன் அரண்மனைத் தோட்டத்தில் நிற்கும் இவ்வழகரசிக்குப் பின்னணியாக வானத்தில் கருமேகங்களும், மின்னலும், இடியும் தோன்றுகின்றன; பலவகைப் புள்ளினங்கள் இசைபாடிக் களிக் கின்றன; எல்லா உறுப்புகளிலும் இன்பம் தவழ இவள் இன்பத்துள் மூழ்கித் தன் காதலனை எதிர்பார்த்து நிற்கிறாள். இதில் காணப் படும் பாடலில் அவளின் சூழல் கூறப்படுகிறது; அதற்கேற்ப இந்த ஓவியம் வரையப்பட்டுள்ளது.

இந்த நூற்றாண்டில் இசைமாலை ஓவியங்களைத் தவிர வேறு பல ஓவியங்களும் வரையப்பட்டன. ஆர்ச்சா அரண்மனையிலுள்ள கிருஷ்ண கோபியர் ஓவியங்களையும். நடனமங்கையர், குதிரை யானை வீரர்கள் ஆகியோரின் ஓவியங்களையும், தாட்டியா அரண் மனையிலுள்ள இராசலீலை ஓவியங்களையும், உதயப்பூர், ஆம்பர், பிக்கானிர் முதலிய அரண்மனைகளில் காணப்படும் ஓவியங்களையும் இக்காலப் பிற ஓவியங்களுக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாகக் கூறலாம். கி.பி. பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் இராசசுத்தானத்தை ஆண்ட கிசன்கட்டில் சவந்த்சிங் என்ற அரசர் தாம் எழுதிய பாடல்களுக் கருகில் 'சந்த்' என்ற ஓவியரைக் கொண்டு ஓவியங்களைத் தீட்டினார். செய்ப்பூரை ஆண்ட பிரதாப சிம்மர் காலத்தில் 'இராச மண்டலம்' எனும் கிருஷ்ணன் இராதையுடன் ஆடும் ஓவியம் தீட்டப்பெற்றது. இதில் பதினாயிரம் கோபிகளும் விண்ணிலமர்ந்து ஆட்டத்தைக் கண்டுகளிக்கின்றனர்.

இதுவரை நாம் இராசசுத்தான ஓவியங்களைப் பார்த்தோம். அதன் மற்றொரு பிரிவான மலைநாட்டு ஓவியங்களைப் பார்ப்போம். அதாவது சிந்து, யமுனைச் சமவெளிகளுக்கப்பால் இமயமலைப் பகுதிகளில் வளர்ந்த இராசபுத்திர ஓவியங்களைப் பார்ப்போம். இப் பகுதிகளை ஆண்ட அரசர்கள் மொகலாயருடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டிருந்ததால் இவர்களின் ஓவியங்களில் மொக லாயச் சாயல்கள் அதிகம் காணப்படுவதை அறிகிறோம். கி.பி. பதினேழாம் நூற்றாண்டில் பஷோலி என்னுமிடத்தில் வரையப் பட்ட ஓவியங்களையும் இராசசுத்தான ஓவியங்களையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது அதிக வேறுபாடு காணப்படவில்லை. அவற்றுள் பல இன்று சிறந்த ஓவியங்களாகக் கொள்ளப்படுகின்றன. கீத கோவிந்தம் போன்ற ஓவியங்கள் இசைமாலை ஓவியங்களாக வுள்ளன. பொதுவாக பஷோலி ஓவியங்கள் கற்பனை வளத்துடன் காட்சியளிக்கின்றனவேயொழிய மரபுவழி இலக்கணங்களின்படி வரையப்படவில்லை. மலைநாட்டு அரசுகளில் ஒன்றான குலேரிலும் ஓவியம் சிறப்பாக வளர்ந்தது. கி.பி. 1720-ல் வரையப்பட்ட

'இராமர் இலங்கை முற்றுகை' ஓவியத்தை இதற்கோர் எடுத்துக் காட்டாகக் கூறலாம். இலங்கையின் உயர்ந்த மதிற்சுவரும், அதனருகே வாழை, தேவதாருமரங்களும் காணப்படுகின்றன. இராமரும், இலக்குமணரும், விபீடணனும் மரங்களடர்ந்தகுன்றின் மீதுதமர்ந்து வெற்றியடைவதற்கான வழியை ஆலோசிக்கின்றனர். விபீடணன் மறைந்துள்ள ஒற்றன் ஒருவனை அவர்களுக்குச் சுட்டிக்காட்டுகிறான். இந்த ஓவியம் ஓவிய இலக்கணப்படி வரையப்பட்டுள்ளது. ஆனால் கோடு சிறப்பாக இல்லை, அடுத்துக் குலேரிலுள்ள மற்றொரு சிறந்த ஓவியம் 'வனிதையும் வல்லூறும்' என்ற ஓவியமாகும். இதில் காதலனை எதிர்நோக்கி வாடி நிற்கும் பெண்ணின் உருவம் சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. கோவர்த்தனசிங் (கி.பி. 1730-73) என்ற அரசன் குலேர் நகரை ஆண்டபோது ஓவியக் கலைக்குச் சிறந்த ஊக்கம் அளித்தான்.

காங்டா என்னும் மற்றொரு நகரில் கி.பி. பதினேழாம் நூற்றாண்டிலிருந்து தொடர்ந்து வளர்ந்த சைவ, வைணவ சமயச் சார்பான ஓவியங்களைக் காண்கிறோம். கண்ணனின் லீலைகளோடு கேசவதாசர் போன்ற கவிஞர்களின் பாடல்களையும், காதல் காட்சிகளையும் விளக்கும் எண்ணிறந்த ஓவியங்கள் இங்குள்ள கோவில்களில் காணப்படுகின்றன. ஆயினும், கிருட்டிண லீலைகளை விளக்கும் ஓவியங்களே மிக அதிகமாகக் காணப்படுகின்றன.

கோதூளி என்பது காங்டாவிலுள்ள சமகால ஓவியங்களில் தலைசிறந்த ஓவியமாகும். காடு சென்று மாடு மேய்த்துத் திரும்பும் கண்ணனைக்கண்ட மாதர்கள் மயங்கி நிற்கும் காட்சி இதில் உயிரோட்டத்துடன் தீட்டப்பட்டுள்ளது. வர்சவிகாரம் (மழைமாடம்) என்பது மற்றோர் ஓவியம். இது தலையாய இந்திய ஓவியங்களில் ஒன்றாகும். ஒரே ஆடையைக் கண்ணனும், இராதையும் போர்த்துக்கொண்டு, கைகளால் ஒருவரையொருவர் தழுவிக் கொண்டு, பெய்யும் மழையில் மெய்யின்பத்தோடு காட்சியளிக்கின்றனர். மேலே கரியமேகம், கண்ணைப் பறிக்கும் மின்னல், மழைத்தாரைகள் பின்னணியாகவுள்ளன. கூவும் குயில், பறந்தோடும் பறவைக் கூட்டம், கிளையிலே ஒதுங்கும் கிளிகள் முதலியனவும், அருகே நிற்கும் ஆக்களும், மரத்தினடியிலும், பொந்திலும் மறைந்து கண்ணனையும், இராதையையும் கண்டும் காணாது நிற்கும் அவனுடைய தோழர்களும், ஆற்றுநீரைக் குடங்களில் நிரப்பிக்கொண்டு, தங்கள் தலைகளில் தூக்கிக்கொண்டு செல்லும் இராதையைக் காணாது எங்கோ வெறித்துநோக்கும் அவளின்

தோழிகளும் அழகாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். மரக்கிளைகளும் மேகக் கூட்டங்களும் எடுப்பான பின்னணிகளாகவுள்ளன. காங்டாவை ஆண்ட கமந்த்சந்த் (கி.பி. 1751-74), சம்சார்சந்த் (கி.பி. 1775-1823) ஆகியோரின் காலத்தில்தான் ஓவியக்கலையின் வளர்ச்சி உச்சநிலையை எட்டியது.

காங்டா ஓவியங்களை ஆய்ந்து நோக்கும்போது முகலாய ஓவியங்களில் காணப்படும் பல பண்புகளையும், மேனுட்டு ஓவியங்களில் காணப்படும் பலபாணிகளையும் பார்க்கிறோம். நேரான மூக்கும், வளைந்த கண்களும், அழகான முகமும், மெல்லிய மேனியும், எடுப்பான நாகரிக நடையும் கொண்ட உருவங்களையும், இயற்கையின் எழிலோட்டங்களையும் இங்குக் காண்கிறோம். இக் காலத்தில் வைணவம் பெற்றிருந்த சிறப்பைக் கிருட்டிணனின் எண்ணிறந்த ஓவியங்கள் நமக்கு எடுத்துக்காட்டுகின்றன.

கத்வால் என்பது காங்டாவையடுத்த மற்ருெரு மலைநாடு. இங்குக் காணப்படும் ஓவியங்களும் கண்ணபிரானின் திருவிளையாடல்களை விளக்குவனவாகப் பெரிதும் காணப்படுகின்றன. 'காளிங்க் நர்த்தனம்' ஆடும் கண்ணனைக் காளியன் மனைவியர் இருவரும் வேண்டவும், கரையில் யசோதை, நந்தகோவன் கோகுலத்தார், ஆக்கள் முதலியோர் அச்சமும் வியப்பும் கலந்த பார்வையில் நோக்கவும் அழகும் உயிரோட்டமுள்ளதாக இந்த ஓவியம் தீட்டப்பட்டுள்ளது. சைவ சமயமும் இங்கு நிறைந்த சமயமாக இருந்ததென்பதனைச் சிவபார்வதி ஓவியம் ஒன்றுல் அறியலாம். சிவன் புலித்தோல் மீது அமர்ந்திருக்க அவர் மடியில் பார்வதி தலைவைத்துப் படுத்துறங்கும் காட்சி அருமையாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. நந்தி இடப்புறமிருக்கிறது. திரிசூலம், கமண்டலம் முதலியனவும் உள்ளன. இவற்றிற்குப் பின்னுல் பனிமலை, தாமரைக்குளம் முதலியன உள்ளன. இவற்றைத்தவிர கண்ணனின் திருவிளையாடல்களைச் சித்திரிக்கும் பல ஓவியங்கள் இங்குள்ளன. சியாமதாசு, ஹரதாசு ஆகிய இரண்டு ஓவியர்களால் தீட்டப்பெற்ற ஓவியங்களே இவற்றுள் அதிகமென்பர். இவர்களின் ஓவியங்களில் மொகலாயச் சாயல்கள் காணப்படுகின்றன.

இராசபுத்திரர்களின் பகாடி ஓவியங்களைப் போன்ற ஓவியங்கள் சீக்கியர்களால் வரையப்பட்டன. இத்தகைய ஓவியங்களை அமிர்தசரஸ், லாகூர் முதலிய இடங்களில் காணலாம்.

லாகூர்க் கோட்டையிலுள்ள ஒரு மாளிகையின் தாழ்வாரத்தில் இராமாயணக்கதைகள், கிருஷ்ணலீலைகள் சீக்கிய குருக்களின்

உருவங்கள் ஓவியங்களாகத் தீட்டப் பெற்றுள்ளன. பெய்யும் மழையில் ஊஞ்சலாடும் பெண், அவளது ஊஞ்சலை ஆட்டும் ஆட்கள், ஆடும் மயில் முதலிய ஓவியங்களும் இங்குக் காணப்படுகின்றன. பொதுவாகப் பஞ்சாபில் இக் காலத்தில் தீட்டப்பெற்ற ஓவியங்கள் முகலாயச் சாயலைவிட மேனாட்டுச்சாயலை அதிகம் பெற்றுள்ளன. உருவப்படங்களைத் தீட்டும் வழக்கம் மேனாட்டுப் பாணியில் வளர்ந்துள்ளது.

கி. பி. பதினாறும் நூற்றாண்டிலிருந்து பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டுவரையுள்ள வட இந்திய வரலாற்றைப் பண்பாட்டு அடிப்படையில் பார்க்கும்போது தாய்மொழி வளர்ச்சி, தன்னாட்டுச் சமயவளர்ச்சி ஆகியவற்றில் மறுமலர்ச்சியையும், இசுலாமும் இந்து சமயமும் தோய்ந்து 'அல்லாவும் இராமனும் ஒன்றே' எனக் கருதும் கொள்கையின் வளர்ச்சியும் காண்கிறோம். கபீர், வித்தியாபதி, உமாபதி, சாந்திதாசு துளசிதாசு, கேசவதாசு ஆகிய பெரியோர்களின் சமயப் பணிகள் இக் காலத்தில் மக்களை ஆன்மிகத் துறையில் விழிப்படையச்செய்தன. துளசிதாசரின் இராமாயணமும், கேசவதாசரின் இரசிகப்பிரியாவும் பத்தியை மட்டுமல்லாது நடன நாடகக் கலைகளையும் வளர்த்தன. பிராகிருத மொழி இருந்த இடத்தில் சமஸ்கிருத மொழியும் வைத்துப் போற்றப் பட்டது.

இயல் 19

தக்கண ஓவியங்கள்

(கி.பி. 17 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 19 ஆம் நூற்றாண்டுவரை)

விசயநகரப் பேரரசு, பாமினி அரசுகள் ஆகியவற்றின்கீழ் இருந்த நாடுகளிலும், பிற தென்னகத்து ஆட்சிகளிலும் கி.பி. பதினாறும் நூற்றாண்டிலேயே ஓவியக்கலை சிறந்து நின்றதைக் கண்டோம். பாமினி அரசு உடைந்து பீடார், பீசப்பூர், பேடார் ஆமதுநகர், கோல்கொண்டா ஆகிய ஐந்து அரசுகளாகச் சிதறிய பின்னும் அவ்வரசுகளின் ஆதரவில் ஓவியக்கலை வளர்ச்சியடைந்தது. எடுத்துக்காட்டாகப் பீசப்பூரை ஆண்ட அதில்சா (கி. பி. 1490-1510) என்பவன் தன் தாயகமான பாரசீகத்திலிருந்து ஓவியர்களை வரவழைத்து, பீசப்பூரில் ஓவியக்கலையை வளர்த்தான். இவனுக்குப்பின் வந்த இஸ்மெயில் அதில்சா (கி.பி. 1510-1534), அலி அதில்சா (கி.பி. 1558-1580), இப்ராகிம் அதில்சா (கி.பி. 1580-1627) முதலியோரும் ஓவியக்கலையை வளர்த்தனர். நூசும் அல் ஜாலும் என்னும் நூலில் பாரசீக, துருக்கிய மரபுகளை ஒட்டி ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. இவர்கள் காலத்தில் வரையப்பட்ட ஓவியங்கள் சில தனித் தன்மைகளை உடையனவாகக் காணப்படுகின்றன. சுருங்கிய நெற்றி, நீண்ட எடுப்பான மூக்கு, விரிந்து காதளவு நீண்ட கூரிய கண்கள் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடலாம். இக் காலச் சுல்தான்களின் ஓவியங்கள் பிரிட்டன் பொருட்காட்சிச் சாலையிலும், இந்தியப் பொருட்காட்சிச்சாலைகளிலுமுள்ளன.

பீசப்பூருக்கு அருகிலுள்ள குமட்கி என்னுமிடத்தில் உள்ள மண்டபத்தின் உட்புறச் சுவர்களில் பல சுவரோவியங்கள் காணப்படுகின்றன. இங்குக்காணப்படும் ஓவியங்கள் அராபிய, பாரசீக மரபுகளைப் பின்பற்றித் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. அதில்சாவும், சேக் ஒருவனும் ஒருபுறமிருக்கின்றனர்; குதிரை மீதேறிப்

'போலோ' விளையாடும் இருவரும், ஒரு மேலை நாட்டானும் உள்ளனர். அதில்சாவுக்குப்பின் மேனாட்டு ஓவியச்சாயல்கள் தக்கணத்தில் அதிகம் பரவின. பீசப்பூரிலுள்ள அசர்மகால் இத்தாலிய ஓவியர்களின் மேற்பார்வையில் இந்திய ஓவியர்களால் வரையப்பட்டவையாகும்.

பீசப்பூர் சுல்தான்களைப் போலவே ஆமதுநகர சுல்தான்களும் ஓவியக்கலையை நன்கு வளர்த்தார்கள். இவர்கள் கால ஓவியங்கள் பாரசீக, விசயநகரப் பாணிகளின் சாயல்களைப் பெற்றுள்ளன. சிறப்பாக விசயநகர ஓவியங்களில் கையாளப்பட்டுள்ள வண்ணம் பூசும் முறை இவற்றில் சிறப்பாகக் கையாளப்பட்டுள்ளன. அடுத்து, கோல்கொண்டாவை ஆண்ட சுல்தான்கள் சுவடிகளிலும் சிலைகளிலும், சுவர்களிலும் ஓவியங்களைத் தீட்டி, அக் கலைக்குப் பெரும் ஆதரவை அளித்தனர். அவர்களில் குறிப்பாக முகம்மது குதுப்சா என்பவன் சிறப்பானவனாவான். இவன் காலத்து ஓவியங்கள் பக்கவாட்டில் வரையப்பட்டன; பல வண்ணங்களைப் பயன்படுத்தி இதுவரை வரையப்பட்ட முறையைப் பின் பற்றாமல் ஒரே வண்ணத்தைத் தடிப்பாகவும், லேசாகவும் மாறிமாறிப் பயன்படுத்தி ஓவியம் தீட்டிய புதிய, எளிய, இனிய முறையை இவன் காலத்து ஓவியங்களில் காண்கிறோம். இவன் காலத்திலிருந்த மீர் அசீம் முகம்மது என்பவன் ஒரு தலை சிறந்த ஓவியனாவான்.

இன்று அழிந்து காணப்படும் விசயநகரத்துக் கோநகரான அம்பியில் இந் நிலையிலும் நாம் வியக்கத்தக்க ஓவிய எச்சங்கள் காணப்படுகின்றன. அரசியாரின் குளியலறை, தாமரை மாளிகை ஆகியவை அவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். பகை நாடான பாமினி அரசினிடமும், அண்டை நாடுகளிடமும் கொண்ட தொடர்பால் விசயநகரப் பேரரசின் கலைகளில் பரிமாற்றம் ஏற்பட்டதை அறிகிறோம். ஆமது நகரம், கோல்கொண்டா பீசப்பூர் முதலிய சுல்தானியங்களில் வளர்ந்த கலைகளிலும் விசயநகரச்சாயலைப் பார்க்கிறோம். விசயநகரப் பாணியை ஒட்டர நாட்டிலும், குச்சரநாட்டுப் பாணியை தூரத்து மேவாரிலும், மாளவத்திலும் காணும்போது கலை என்பது நாடு, இனம், மொழி முதலிய தடைகளின்றி எங்கும் பரவக் கூடியதென்பதை உணருகிறோம்.

மாளவத்தை ஆண்ட நாசிருதீன் கில்ஜி என்ற சுல்தான் பாரசீகக் கலைஞர்களை வரவழைத்து ஓவியக்கலையை வளர்த்தான். ஆயினும் இவர்கள் தீட்டிய ஓவியங்களில் இந்திய மரபுகள் கையாளப்பட்டுள்ளன. தென்னகத்தில் ஐதராபாத்து, கடப்பை,

கர்னூல், ஆர்க்காடு, மைசூர், தஞ்சாவூர் முதலிய இடங்களிலும் இக் காலத்தில் முகலாய ஓவியங்களைப் பின்பற்றி அதேபாணியில் ஓவியங்கள் வரையப்பட்டன. பதினெட்டாம் நூற்றுண்டில் ஐதராபாத்தில் வளர்ந்த ஓவியக் கலையின் தன்மையை அந் நகரிலுள்ள பொருட்காட்சிச்சாலையில் வைத்துள்ள ஓவியங்களைக் கொண்டு அறியலாம். சலர்சங் பொருட்காட்சிசாலை, பிரிட்டன் பொருட்காட்சிசாலை முதலியவற்றிலும் இதன் ஓவியங்களைக் காணலாம். மராத்தியத்தை இந் நூற்றுண்டில் ஆண்ட பேசுவாக்களும் ஓவியக்கலைக்குப் பெரும் ஆதரவு அளித்தனர். பூனவிலுள்ள சனிவாரவாடா என்ற அவர்களின் அரண்மனையிலுள்ள ஓவியங்களை இராசசுத்தான் ஓவியனை போசராசன் என்பான் தீட்டினன். மராத்தியர் காலத்தில் தஞ்சையில் எவ்வாறு ஓவியக்கலை வளர்ச்சிடைந்ததென்பதையும் பார்த்தோம்.

கி.பி. பதினெட்டாம், பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டுகளில் மேலைநாட்டுக் கலைகளும், பண்பாடுகளும் அதிகம் பரவியதால், ஆங்கிலேய - இந்தியப்பாணி ஓவியமுறை எனும் புதியபாணி பிறந்தது. இத்தகைய புதிய பாணியில் வெளிமனத்தைப் பறிகொடுத்த இராசா இரவிவர்மா தனது தாயகப் பண்பில் தோய்ந்த உள்மனத்தால் கருத்தைத் தனதாக்கி மேல்மினுக்கும் வண்ணத்தை மேலை நாட்டின் சாயலாகக் கொண்டு ஓவியங்களைத் தீட்டினர். இவருக்குப்பின் தோன்றிய பல இந்தியக் கலைஞர்கள் மேனுட்டுக்கலையைக் கற்றிருந்தும் தேசிய உணர்ச்சியால் தீட்டிய ஓவியங்களைக் கண்ணுறும்போது கி. பி. இருபதாம் நூற்றுண்டில் இந்தியாவில் ஒரு புதிய ஓவியசகாப்தமே தோன்றியதைக் காண்கிறோம். இதுபற்றி இனி வரும் இயலில் காண்போம்.

இயல் 20

மொகலாயரின் ஓவியங்கள்

(கி.பி. 16 ஆம் நூற்றாண்டிலிருந்து 18 ஆம் நூற்றாண்டுவரை)

இம் மடலத்தின் கடைசியில் மொகலாயரின் ஓவியங்களைப் பற்றிக் கூறவேண்டியதின் நோக்கம் அவற்றைத் தனியே சுருக்க மாக ஆய்ந்து அறிவதற்கேயாகும். இந்தியப் பண்பியல் வரலாற்றில் முகலாயரின் ஆட்சியால் நேர்ந்த மாற்றத்தையுணர்ந்த நாம், அவர்களின் கலைப்பணிகளைக் குறிப்பாகக், கட்டடக்கலையை முதன் மடலத்தில் மேலெழுந்தவாரியாக அறிந்தோம். அதே முறையில் அவர்களின் ஓவியங்களைப் பற்றியும் சுருங்கக் கூறுவோம். பாபர் இந்தியாவில் கி.பி. 1526-ல் முகலாயர் ஆட்சியை நிலைநாட்டு வதற்குப் பன்னெடுங்காலத்திற்கு முன்பே இசுலாம் இந்தியா வில் கால்கொண்டுவிட்டது. எனவே இசுலாம் இந்தியாவில் நிலைபெற்றபின் வளர்ச்சியடைந்த கலைகளை 'மொகலாயரின் கலைகள்' என்று கூறமுடியாது. நிரந்தரமாக மொகலாயரின் ஆட்சி ஏற்பட்டபின், அரசு ஆதரவுடன் வளர்ந்த கலைகளே ஆழமாக வேரூன்றி வளர்ந்தன. பாபருக்குப்பின் முகலாயர் கலைகள் இந்தியாவில் ஒரு சிறப்பான இடத்தைப் பெற்றனவென்பதை அவர்களின் ஓவியங்களை ஆயும்போது தெளிவாக அறிகிறோம். இந்தியாவில் உருவான முகலாயரின் ஓவியங்கள் பாரசீக மூலத் திலிருந்தே வளர்ந்தனவென்பர். இவ்வாறு கூறுவதற்குக் கரணியம் மொகலாயரின் பண்பாட்டியியலுக்குத் தாயகம் பாரசீகம் என்பது தான். நடு ஆசியாவில் வளர்ந்த கலைகள் தைமூருக்கு முன்பும், தைமூர்காலத்திலும் புகழுடன் விளங்கின. தைமூர்காலத்தில் இவை சீனத்துச் சார்புடன் இந்தியாவிற்குள் புகுந்து தனி மெருகுடன் வளர்ந்தது. கடல், மலை, நாடு, இனம் முதலிய வற்றைக் கடந்து செல்லும் எத்தகையு பண்பும் புதிய மண்ணில்

புதுமெருகுடனும், புதிய வலிவுடனும் வளருமென்பது இயற்கை விதி. இதனடிப்படையில் தைமூரின் கலைப்பாணிகள் இந்தியப் பாணிகளுடன் கலந்து ஒரு புதிய மரபைத் தோற்றுவித்தனவென் பதை அறிகிறோம். ஓவியக்கலை பாரசீக மூலத்திலானதாயினும் இந்திய மரபில் தோய்ந்து இந்திய ஓவியக்கலையின் ஒரு புத்தியலே என்று கூறுமளவுக்கு வளர்ச்சியடைந்தது.

பாபர்

பாபர் காண்டகாரில் தன் ஆட்சியை நிலைநாட்ட முயன்று தோற்றபின் இந்தியாவின்பக்கம் திரும்பினர். இவர் இயற்கை யாகவே கலையில் பெருவிருப்பமுடையவரென்பதை இவருடைய 'பாபர்நாமா'விலிருந்து அறிகிறோம், இதில் இவர் இயற்கையின் வனப்புகளைக் கண்டு தன் மனத்தைப் பறிகொடுத்ததை நன்கு அறிகிறோம். இவர் காலத்தில் பிராத் என்ற ஓவியர் இருந்தா ரென்றும், அவருடைய தலைசிறந்த படைப்புகளில் தனது மனத்தை இவர் பறிகொடுத்தாரென்பதையும் அறிகிறோம். ஆயினும் இவர் காண்டகாரையும், காபூலையும் இழந்து தங்குமிடந்தேடி இந்தியா விற்கு வரவேண்டிய சூழலில் அது படையெடுப்பாகவும், அப் படையெடுப்பே ஒரு சிறந்த வெற்றியாகவும் மாறியதால் தம் தாயகத்தில் தமக்கென ஒரு தனி இடத்தைக் கலைத்துறையில் இவர் பெறமுடியவில்லை.

இந்தியாவில் பாபர் வெற்றிகண்டார். ஒரு புதிய ஆட்சியை நிலைநாட்டினரென்றாலும் அதனை வலுவுள்ளதாக, நிரந்தரமான தாகச் செய்வதற்கு அவர் பல்வேறு போர்க்களங்களிலீடுபட்டும், பல கடுமையான சூழ்நிலைகளைச் சமாளித்தும் வெற்றி காண் பதிலேயே காலத்தைச் செலவிட்டதால், இந்தியாவிலும் அவரால் சிறந்த ஓவிய எச்சங்களை விட்டுச்செல்ல முடியவில்லை. 'பாபர் நாமா' எனும் இலக்கியச் சான்றைத்தவிர பிற ஓவியச்சான்றுகள் குறிப்பிடத்தக்க அளவுக்கு இவர் காலத்தில் இல்லை.

உமாயூன்

பாபர் விட்டுச்சென்ற ஆட்சி ஓர் உரோசாப்பூப் படுக்கை யன்று; உமாயூனும் அதற்குத் தகுதியானவனல்லன் என்ற லேன் பூலின் ஆய்வுக்கேற்ப புதிய மண்ணில் கண்ட புதிய மொகலாய ராட்சி திடமாகக் கால்கொள்ளுமுன்பே பாபர் இறந்துவிட்டார். அதனை ஆளவந்த உமாயூனே திராணியற்றவனுகக் காணப் பட்டான். இதனுல்தான் இவன் தன் நாடிழந்து ஏதிலியாகப் பாரசீகத்தில் அலைந்து திரிந்தான். சூர்மரபு செர்சாவிடம் தில்லி

ஆட்சியைப் பறிகொடுத்த உமாயூன் பாரசீக மன்னனிடம் அடைக்கலம் புகுந்து, ஓராண்டுக் காலம் பாரசீகத்தில் வதிந்த போது மீர்சையத் அலி, குவாஜா அப்துல் சமாத் முதலிய பாரசீக ஓவியர்களைக்கண்டு வியந்த உமாயூன் இவ்விரு ஓவியர்களையும் தன்னுடன் அழைத்துக்கொண்டு இந்தியாவுக்குத் திரும்பினன். மீண்டும் தில்லி ஆட்சியைச் சூர்களிடமிருந்து கைப்பற்றி அரசனனதும் ஓவியக் கலைக்கு உமாயூன் ஊக்கமளித்தான். 'அமீர் அம்சா' என்னும் பாரசீக நூலை ஓவிய வடிவில் வடிக்கச்செய்தான். அப்துல் சமாத் தலைமையில் சில பாரசீக ஓவியர்களும், பல இந்திய ஓவியர்களும் இப் பணியை மேற்கொண்டனர்.

அக்பர்

உமாயூன் ஆட்சியை மீண்டும் கைப்பற்றித் தோராயமாக பதின்மூன்று மாதங்களே தில்லியின் அரசனுக இருந்தான். தத்தித்தத்தியே வாழ்ந்த இவன் தத்தி வீழ்ந்தே இறந்தானுதலால் மிக இளமையிலேயே இவன் மகனுன அக்பர் அரசுகட்டிலேறினுன். கல்வியறிவற்றவனுன அக்பர் பட்டறிவு என்னும் பள்ளியில், உலக மெனும் உயர் நூலை ஆய்ந்து கற்றுன். எனவே, எதையும் உற்று நோக்கியறியும் தன் இயற்கை முயற்சியால் தலைசிறந்த கலைஞனுகவும், சமயத் தலைவனுகவும், ஆட்சியாளனுகவும் திகழ்ந் தான். ஒரு தலைசிறந்த நூலகத்தை ஏற்படுத்தி அதில் மிகச் சிறந்த பாரசீக, அரேபிய, சமஸ்கிருத நூல்களைச் சேகரித்து வைத் தான். அத்தோடு அவற்றுள் சிலவற்றைப் பாரசீக மொழியில் பெயர்த்து, வாசிக்கக் கேட்டு அறிவை வளர்த்துக் கொண்டான். எனவே பன்னூற் பண்டிதனுனதோடு பலகலையும் அறிந்தவனுகவும் அவற்றிற்கு ஆதரவளித்துக் காத்துப் போற்றுபவனுகவும் மாறினுன். இவனுடைய வாழ்க்கை வரலாற்றுக் குறிப்புகளைக் கொண்ட அபுல்பாசலால் எழுதப்பட்ட அக்பர் நாமா என்ற நூலிலிருந்தும், பிற குறிப்புகளிருந்தும் இவன் ஓவியக் கலையில் கொண்டிருந்த ஈடுபாட்டை அறியலாம். தன் தந்தை பாரசீகத் திலிருந்து அழைத்துவந்த குவாஜா அப்துல் சமாத் என்னும் ஓவியரிடமும் இவன் இளமையிலேயே ஓவியக்கலையை முறையாக அறிந்தானென்பதையும் அறிகிறோம்.

அக்பர் ஓவியக்கலையை வளர்ப்பதற்கும், காப்பதற்கும் தன்னுலான எல்லா உதவிகளையும் செய்ததோடு அதற்கென்றே ஒரு தனித்துறையை ஏற்படுத்தினுர். மீர்சையத் அலி, அப்துல் சமாத், பெருக்பேக், அக்காரிசா முதலிய அயல்நாட்டு ஓவியர் களும், தஸ்வந்த், வாசல் கேசவ், மாது, பகவதி, இராம்தாஸ், முகுந்து, கோவர்த்தனன், கோவிந்து, லால், ஜகந்நாத், தரன்

முதலிய இந் நாட்டு ஓவியர்களும் இத் துறையில் அமர்த்தப் பட்டனர். இவர்களைக்கொண்டு தன் முன்னோர்களின் வரலாறுகளை எழுதச் செய்தார். தாராப்நாமா, தைமூர்நாமா, பாபர்நாமா முதலிய நூல்களுக்கு ஓவியங்களைத் தீட்டச் செய்தார். இவற்றைத் தவிர பாரசீகம் போன்ற மொழிகளில் பெயர்க்கப்படும் இந்திய நூல்களுக்கும் ஓவியங்களை வரையச் செய்தார். இவ்வாறு பாரசீக, இந்திய ஓவியரின் கூட்டுமுயற்சியால் பல ஓவியங்கள் தீட்டப் பெற்றன. பாரசீக, இந்திய ஓவிய மரபுகள் ஒருங்கிணைந்து ஒரு புதிய மரபைத் தோற்றுவித்தன. ஒரே ஓவியத்தையும் பல ஓவியர் கூட்டாய்ச் சேர்ந்து தீட்டினர். இதனால் தனித்தனிப் பகுதியில் திறமைபெற்றவரின் சிறந்த கலை நுணுக்கங்கள் ஒரே ஓவியத்தில் மிளிர்ந்தன. செய்ப்பூர் அரண்மனையில் தீட்டப்பெற்ற மாபாரத ஓவியங்களும், தைமூர்நாமாவிலுள்ள ஓவியங்களும் இவ்வாறு பல ஓவியர்களின் கூட்டு முயற்சியால் தீட்டப்பெற்ற வையாகும்.

அக்பர் காலத்தில் நூல்களில் மட்டுமேயன்றி சுவர்களிலும் சிறந்த ஓவியங்கள் தீட்டப்பெற்றன. பதேபூர்சிக்ரி என்னும் நகரிலுள்ள கட்டடங்களில் இத்தகைய ஓவியங்களைக் காணலாம். இவற்றில் பாரசீக, இந்திய ஓவியர்களின் மரபு வழிகள் தெளி வாகக் காணப்படுகின்றன. லாகூர், ஆக்ரா முதலிய இடங் களிலுள்ள கட்டடங்களிலும் அக்பர் காலச் சுவரோவியங்களைக் காணலாம். பதேபூர்சிக்ரியில் கிறித்துவபோதகர்கள் தங்குவதற் கெனச் சில மாளிகைகளை அக்பர் ஒதுக்கினான். அவற்றில் அவர்கள் கிறித்துவச் சமயச்சார்பான ஓவியங்களை வரைந்துள்ளனர். இதிலிருந்து அக்பர் காலத்தில் மேனாட்டு ஓவிய முறைகளை நம் நாட்டு ஓவியர்கள் அறிந்தனரென்பதையும், இவற்றின் சாயல்கள் இக் கால இந்திய ஓவியங்களில் படிந்தன என்பதையும் இவன்கால ஓவியங்களிலிருந்து அறிகிறோம். குறிப்பாக அண்மை, சேய்மை, சூரிய உதயம், மறைவு, மேக அடர்த்தி முதலியவற்றை வரைவதில் இம் மேனாட்டுப் பாணியின் கலப்புறவால் ஒரு புதிய மாற்றம் ஏற்பட்டதைக் கூறலாம்.

ஜகாங்கீர்

தன் தந்தையைப்போல ஜகாங்கீர் ஓவியக்கலைக்குச் சிறந்த இடத்தைக் கொடுத்தான். எனவே இவன் காலத்தில் ஒவ்வொரு துறையிலும் நிபுணர்களாகத் திகழ்ந்த பல ஓவியர்கள் உரு வாயினர். அக்காரிசாவின் மகனான அபுல் ஹசன் என்பான் பறவைகள், விலங்குகள் ஆகியவற்றை வரைவதில் நிபுணனாகத் திகழ்ந்தான். இவனைப்போலவே மாந்த உருவங்களை வரைவதில்

நிகரற்றவராக விஷ்ணுதாஸ், கோவர்த்தனன், மனோகர், தௌலத் முதலியோரும் திகழ்ந்தனர். ஜகாங்கீரின் அன்றாட வாழ்க்கையில் கண்ட சுவையான நிகழ்ச்சிகளை இவர்கள் ஓவியங்களாகத் தீட்டியுள்ளனர். மேலும் அவனுக்கு விருப்பமான விலங்குகள், பறவைகள், மாந்தர்கள், மற்றும் இயற்கைக் காட்சிகளையும் இவர்கள் ஓவியங்களாக்கியுள்ளனர். இவற்றுள் சிறந்ததாகக் கொள்ளப்படுவது வான்கோழியின் ஓவியமாகும். இதில் கையாளப்பட்டுள்ள பல்வேறு வண்ணங்கள் இயற்கையைப் பிரதி பலிக்கின்றன.

ஜகாங்கீர் காலத்திலும் சுவரோவியங்கள் தீட்டப் பெற்றன ஜகாங்கீரின் அரண்மனையிலுள்ள தர்பார் காட்சியை இதற்கொரு சிறந்த எடுத்துக்காட்டாய்க் கூறலாம். கி.பி. 1614-ல் கோவர்த் தனன் என்னும் ஓவியனால் தீட்டப் பெற்ற இந்த ஓவியத்தில் ஜகாங்கீர் அரியாசனத்தில் கம்பீரத் தோற்றத்துடன் அமர்ந்திருக் கிறான்; அதிகாரிகள், பிரபுக்கள் முதலியோர் தக்க இடங்களில் இருக்கின்றனர்; பலகாரங்கள், வாதுமைப் பருப்பு ஆகியவை ஒரு புறம் வைக்கப்பட்டுள்ளன; மற்றொரு புறம் பனிநீர் தெளிக்கப் படுகிறது; இன்னிசைக் கச்சேரி ஒருபுறமும், அன்றாடக் குறிப் பெழுதும் எழுத்தர் எழுதிக் கொண்டிருக்கும் காட்சி மற்றொரு புறமும் நடக்கிறது.

அக்பருக்கு மேனாட்டுப் பாதிரிகள் ஓவியங்கள் அடங்கிய விவிலி யத்தைப் பரிசாக அளித்தனர். ஆனால் ஜகாங்கீர் சபைக்கு வந்த சர் தாமஸ்ரே சமயச் சார்பற்ற பல ஓவியங்களை ஜகாங்கீரிடம் கொடுத்தான். அத்தகைய ஓவியங்களும் அவனுடைய கொலு மண்டபத்தை அலங்கரித்தன. இந்த மேநாட்டு ஓவியங்களில் அரசர்கள், சமயத் தலைவர்கள் ஆகியோரின் தலைகளுக்குப் பின் புறத்தில் வட்ட வடிவில் 'ஒளி வட்டம்' தீட்டப் பெற்றுள்ளது. இத்தகைய ஒளி வட்டம் இக் கால இந்திய ஓவியங்களிலும் புகுந்தது. ஆயினும், ஜகாங்கீர் கால ஓவியங்களில் இந்திய மரபே பெரிதும் பின்பற்றப்பட்டுள்ளன.

ஷாஜகான்

ஜகாங்கீரின் மகனான இவன் காலத்தில் முகலாயரின் ஓவியக் கலையில் சில புதிய முறைகள் வளர்ச்சி பெற்றன. குறிப்பாக ஓர் உருவம் வரைந்தபின் அதனைச் சுற்றிலும் பல அலங்காரங்களையும், சிறிய உருவங்களையும் வரையும் புதியமுறை இக் காலத்தில் சிறப்பாக வளர்ச்சியடைந்தது. முகலாய மன்னர்களின் உரு வங்களை வரைந்து, அவற்றை ஒன்றிணைத்து, ஒரு தனி நூலாக்கிய

பெருமையும் ஷாஜகானையே சாரும். இவற்றுள் சில மன்னர்கள் பரிவாரங்களுடன் சேர்ந்தும் காட்சியளிக்கின்றனர். ஷாஜகான் காலம் உலகப் புகழ்பெற்ற கட்டடங்களை உருவாக்கிய காலமாகும். கட்டடக் கலையில் நிறைவு பெற்றதைப்போல் ஓவியக்கலையில் நிறைவைக் காணோம். எனவே, முகலாயரின் ஓவியக்கலை ஷாஜகான் காலத்தில் மங்கி நின்றது எனலாம். பக்ருல்லாகான், மீர் ஹஹீம்முகம்மது, மனோகர், கல்யாணதாஸ், அனுப்சதர், முகம்மது நாதிர் முதலிய ஓவியர்கள் ஷாஜகானின் சபையிலிருந்தனர்.

இக் காலத்திலும் மேனாட்டு ஓவியங்களைப் பார்த்துப் படியெடுத்து அவற்றை அப்படியே வைத்துக் கொள்ளும் வழக்கமிருந்தது. இதுவும், அவற்றிலிருந்த ஓவிய நுணுக்கங்களை அப்படியே பின்பற்றி இந்திய ஓவியங்களை வரையும் வழக்கமும் அதிகரித்ததால் முகலாயரின் ஓவிய மரபில் கலங்க மேற்பட்டு விட்டது. பறக்கும் தேவதூதர்கள், நிழல்களை விளக்கும் முறைகள் ஆகியவை அப்படியே பின்பற்றப்பட்டன.

அவுரங்கசீப்

தூய சமய வாதியான அவுரங்கசீப் இசையையும், இசைக் கருவிகளையும் அழிக்க வேண்டுமென்றான். இக் கலையில் வல்லுநர்களைக் காணவும் மறுத்தான். ஆயினும் இவன் காலத்திலும் முகலாயரின் ஓவியக்கலைக்கு உயிர் இருந்தது. தனது ஆட்சியில் நடக்கும் முகாமை நிகழ்ச்சிகளை ஓவியங்களாகத் தீட்ட செய்தான். ஆயினும் அவற்றில் உயிரோட்டமும் வண்ணப் பொலிவும் காணப்படவில்லை. ஷாஜகான் காலத்தில் அழிய ஆரம்பித்த முகலாயரின் ஓவியக்கலை அவுரங்கசீப் காலத்தில் ஆதரிப்பாரற்றுத் தில்லியை விட்டு அண்டை நகரங்களுக்குச் சென்று கடைசியாக அப் பேரரசுடன் மங்கி மாண்டு விட்டது.

தொடக்கத்தில் பாரசீக மரபை ஆர்வத்தோடு பின்பற்றி வரையப்பட்டதாலும், பின்னர் ஆங்கில மரபைப் பின்பற்றியதாலும், வரவர கலைஞர்களுக்கு ஆதரவற்றுப் போனதாலும், கடைசியாக முகலாயப் பேரரசு அழிந்ததாலும் முகலாயரின் ஓவியக்கலையும் அழிந்தது.

இயல் 21

தற்கால ஓவியங்கள்

இந்திய ஓவியக்கலை வரலாற்றில் கி.பி. 12ஆம், 13ஆம் நூற்றாண்டுகளில் ஒரு மங்கலான நிலை ஏற்பட்டது. ஆனால் இக் காலத்தில் இறைநெறி இயக்கங்களும், பெருங்கோயில் கட்டடங்களும் தோன்றின. ஓவியம் மட்டும் வளர்ச்சிகுன்றிக் காணப்பட்டது. இதனை அடுத்து ஔரங்கசீப் ஆட்சியில் ஓவியக் கலை மங்க ஆரம்பித்தது. தொடர்ந்து வந்த ஆங்கில ஆட்சியில் முழுவதுமாக இந்தியப் பண்பாடுகள் மறையத் தொடங்கின. ஆங்கில ஆளுநர்களும், பெரிய அதிகாரிகளும், மேலைநாட்டுப் பாணியில் கல்வி, கலை, கைத்தொழில், படை, ஆட்சி முதலிய வற்றை அடிமைகளான நம்மீது சுமத்தினர். இதனால் நம்முடைய மரபுவழிப் பண்பாடுகளும், கலைகளும் நடைப்பிணமாயின. இந்தியரும் அடிமையிலும், ஆங்கிலேயரின் பண்புகளிலும் மோகம் கொண்டு உழன்றனர். நடை, உடை, கலை எதுவாயினும் ஆங்கிலேயப் பாணியே சிறந்தது, துறக்கத்தினும் மேலானது எனப் பேசினர்; கடைப் பிடித்தனர். எல்லாம் ஐரோப்பிய மயமானதைப் போல் ஓவியக்கலையும் ஐரோப்பிய மயமானது. வங்காளத்தில் ஆரம்பித்த ஆங்கில ஆட்சி நாடு முழுவதும் பரவும்போதே ஆங்கிலேயப் பண்புகளும் பரவின. வங்காள ஆளுநர்கள், தங்களின் மாளிகைகளிலும், அலுவலகங்களிலும் மேலைநாட்டு ஓவியங்களையே இருக்கச் செய்தனர். சார்லசு, டிராவிலியன் போன்ற அரசியல் எழுத்தாளர்கள் இந்தியா போன்ற அடிமை நாட்டில் மேலை நாட்டுக் கலைகளைத்தவிர உள்நாட்டுக் கலைகள் வளருவது நியதிக்குப் புறம்பானதென வாதிட்டனர். ஆங்கில ஆட்சியின்போது மேனாட்டுப் 'பிரபுக்கள்' போன்ற ஒரு புதிய மேட்டுக்குடிக் குமுகாயம் இந்தியாவில் வளர்ந்தது. இதில் சுதேச மன்னர்கள், பெரும் நிலக் கிழார்கள், இந்தியக் கிறித்துவர் முதலியோர் அடங்குவர். இவர் களின் மூச்சும் பேச்சும் ஆங்கிலப் பாணியாகவே இருந்தது. இவர்

களும் ஆங்கிலேயர்களைப் போலவே இந்தியப் பண்பாடுகளைப் புறக்கணித்ததோடு இழிவாகவும், ஏளனமாகவும் இடித்து வந்தனர்.

இந்நிலையில்தான் ஏ. ஓ. கியூம் (A. O. Hume) கி.பி. 1885-ல் இந்திய தேசியப் பேராயக் கட்சியை ஆரம்பித்து, இந்தியருக்குத் தேசியப்பற்றைத் தோற்றுவித்தார். இவரையடுத்து இந்தியாவிலும், ஐரோப்பாவிலும் இந்திய தேசியத்தையும், அதன் ஆழம் காண முடியாத பண்பாட்டையும் அறிந்து போற்றுவோரின் எண்ணிக்கை அதிகரித்தது. இந் நிலையில்தான் இ. பி. ஹேவல் (E. B. Havell) கி.பி. 1884-ல் சென்னையிலுள்ள அரசு கலைப் பள்ளியின் பொறுப்பை ஏற்றார். இந்தியரின் சமய ஒழுக்கம், பண்பாடு, கலை முதலியவற்றில் ஆழ்ந்த பற்றுடன் ஆராய்ச்சி நடத்திய இவர் பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் இந்தியரின் சமயத் தத்துவங்களைத் தக்க பண்டிதர்களைக் கொண்டு ஆழ்ந்து கற்றார். கி.பி. 1896-ல் இவர் கல்கத்தாவிலிருந்த தலைமைக் கலைப்பள்ளியின் தலைவரானார். இதற்குப் பின்னர்த்தான் இவர் இந்திய ஓவியக்கலை வரலாற்றில் ஒரு மறுமலர்ச்சியைத் தோற்றுவித்தார். இம் மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தில் பலர் பங்கேற்றனர். இந்தியக்கலைக் களஞ்சியங்களையும், அவை காட்டி நிற்கும் தத்துவங்களையும் ஹேவல் தமது நூல்களான இந்தியச் சிற்பங்களும் ஓவியங்களும், இந்தியக் கட்டடக்கலை, இந்தியக் கலையின் தத்துவங்கள் முதலியவற்றில் வெளியிட்டு அனைத்துலகக் கவனத்தையும் இந்தியக் கலையின் தொன்மைபால் ஈர்த்து, இந்திய மண்டூகங்களையும் மலரின் நறுமணத்தை நுகரச் செய்தார்.

ஹேவலைப்பின் பற்றி அவனீந்திரநாத் தாகூர் (கி.பி. 1871-1951) இடைக்கால இந்திய ஓவியங்களைத் திரட்டி வரலாற்றைத் தொடரச் செய்தார். இவ்விரு அறிஞர்களும் ஆற்றிய அரும் பணியால் பல நூல்களும், தாளிகைகளும் ஓவியத்தைப் பற்றி வெளிவந்தன. அவனீந்திரநாத் தாகூர் தெளிவற்ற கோடுகளையும் வண்ணக் குழப்பங்களையும் பயன்படுத்தி, ஒரு புதிய பாணியை ஏற்படுத்தினார். ஆயினும் இப் பாணியால் கொள்ளப்பட்ட ஓவியங்கள் பண்டைய இந்தியப் பண்பாட்டு ஓவியங்களேயாகும்.

இந்திய ஓவியக்கலை இவ்வாறு மறுமலர்ச்சியடைந்து ஒளிரும் சமயத்தில் இந்தியத் தேசியப் பேராயக் (Congress) கட்சியும் வலுவடைந்து கொண்டே வந்தது. ஐரோப்பாவில் தோன்றிய மறுமலர்ச்சியின்போது பண்டைய கிரேக்க, இலத்தின் இலக்கியங்களையும், கலைகளையும் நினைவுகூர்ந்து மக்களைக் கூவியழைத்ததைப் போல் கவிக்குயில் சரோசினி நாயுடு, கோபால கிருட்டிண கோகலே முதலிய எண்ணிறந்த தேசிய மணிகள் பண்டைய

இந்தியப் பண்பாட்டை நினைவுபடுத்தித் தங்களின் கவிதைகளால், சொற்பொழிவுகளால் மக்களை ஈர்த்தனர். இதன் வழி இந்திய ஓவியக்கலை அசாந்தா, எல்லோரா முதலிய இடங்களைப் எதிரொளிப்பனவாக மீண்டும் இந்தியா வெங்கும் மலரத் தொடங்கியது. இதன் வளர்ச்சியும் தேசிய உணர்ச்சிக்கும், விடுதலைப் போருக்கும் வீறு அளித்தது. 1824ஆம் ஆண்டில் ஜோமத்சென் (Juel Madsen) என்ற ஓர் ஆங்கிலேயன் அவனீந்திர நாத்தாகூரைப் பார்த்து, 'உங்களில் யாருமே உதய சூரியனைக் கொண்ட படத்தை வரையக்காணோமே?' என்று கேட்டானும். அதற்கு அவர் 'இந்தியர் உதய சூரியனையே பார்க்க முடியவில்லை. நீங்கள் இயற்கையை உள்ளவாறு வண்ண ஓவியமாகத் தீட்டுவீர். ஆனல் இந்தியராகிய நாங்கள் எங்களின் தத்துவார்த்தப் பண்பின்படியே இயற்கையையும் காட்டுவோம். நாங்கள் இன்று இன்பத்தைக் காணவில்லை. இதனல் எங்களிடம் புன்னகையே இல்லை; எங்கள் குழந்தைகள் தெருக்களில்கூட ஓடி, ஆடி விளையாடிப் புன்னகைப் பூப்பதில்லை. எங்கள் நெஞ்சங்களிலே இருளைச் சுமந்துள்ளோம்', என்று பதிலுரைத்தாராம். இத்தன்மையாக ஒரு தேசிய உணர்வுடன் வளர்ந்து மலர்ந்ததுதான் தற்கால ஓவியங்களாகும்.

இரவிவர்மா (கி.பி. 1848—1906)

இத்தகைய மறுமலர்ச்சிக்கு வித்திட்டவரில் இராசா இரவி வர்மா முதலிடம் பெறுபவராவார். தியடோர் ஜென்சன் என்ற மேனுட்டாரிடம் ஓவியம் பயின்ற இவர் இந்துசமயக் கடவுளர்களின் உருவங்களைத் தொல்கதை, இதிகாசங்களைத் தழுவி எண்ணெய் ஓவியங்களாகத் தீட்டி இந்துசமயத்தின் வளர்ச்சிக்கு உறுதுணையாய் நின்றார். பாமரனும் இராமரின் உருவப்படத்தைப் பார்த்து பத்தியில் மூழ்கினன். இதிகாசங்களில் வரும் பல நிகழ்ச்சிகள் ஓவியங்களாகத் தீட்டப்பெற்றன. மீண்டும் இந்து சமயத்தில் ஒரு பொற்காலம் தோன்றக் கரணியமாயிருந்த இரவி வர்மாவின் ஓவியங்களிலும் சில குறைபாடுகள் காணப்பட்டன. அவற்றில் கலை உணர்ச்சி அவ்வளவாக இல்லையென்பதும், தெய்வ உணர்ச்சியே அதிகமாக உள்ளதென்பதும் அக் குறைபாடுகளுள் ஒன்றாகும். ஆயினும் ஊஞ்சலாடுவதுபோல் அவர் தீட்டிய ஒரு பெண்ணின் (மோகினி) உருவமும், வறுமையில் வாடும் ஓர் அன்னையும், அவளுடைய குழந்தைகளும் காணும் காட்சியும் அவர் தீட்டிய ஓவியங்களில் உணர்ச்சிகளைச் சுண்டி இழுக்கும் ஓவியங்களாகும். ஒரு வீட்டுத் திண்ணையில் கைக்குழந்தையை மடியிலிட்டு, அதனை இடக்கையால் அணைத்துக்கொண்டு, வலக்கையால் தம்புராவை மீட்டுகிருள் அந்தத் தாய்; அவளருகில் அமர்ந்துள்ள ஒருமகன் முழங்கையைச் சொறிகிறான்; தரையில் அமர்ந்துள்ள

மகள் வலத்து முழந்தாளின்மீது இருகைகளையும் கோத்துத் தாடையைத் தாங்கிக்கொண்டு உள்ளாள். தாய்க்கும் மகனுக்குமிடையில் துணியால் கட்டிய சிறு மூட்டை, சட்டி, அகப்பை ஆகியவை இருக்கின்றன. இப் படம் வறுமையைக் காட்டி நம்மை உருகச் செய்வதற்கு இரவிவர்மா வரைந்ததாகும்.

அவனீந்திரநாத்தைப் போன்ற பல கலைஞர்கள் இந்தியாவின் முகாமை நகரங்களிலுள்ள கலைப்பள்ளிகளின் தலைவர்களானார்கள். அவரே ஹேவலுக்குப்பின் கல்கத்தா கலைப்பள்ளியின் தலைவரானார். அசித்குமார் ஆல்தர் என்பார் லக்னோவுக்கும், சாம்ரேந்திரநாத் குப்தா லாகூருக்கும், தேவிபிரசாத் ராய்சௌத்ரி சென்னைக்கும், சர்தார், பரதாவுகில் ஆகிய இரு சகோதரர்களும் தில்லிக்கும் சென்று கலைப்பள்ளிகளின் தலைவர்களானார்கள். இவர்கள் யாவரும் ஹேவலின் பள்ளியில், இந்திய தேசிய மரபில் பயின்றவர்கள். நந்தலால்போஸ் (1883—1966) என்பார் சாந்தி நிகேதனத்திலுள்ள கலைப்பள்ளிக்கும், கலைப்பொருட்காட்சிச் சாலைக்கும் தலைவரானார். அமிர்தாஷெர்க்கில் (கி.பி. 1912-1941) என்ற தலைசிறந்த ஓவியர் இந்திய ஓவியங்களில் மேனாட்டுச் சாயலைப் புகுத்தி ஒரு புதிய பாணியைத் தோற்றுவித்துக் காட்டினார். ஜைமினி என்ற ஓவியர் நாட்டுப்புறக் காட்சிகளையும் பூசாரிகளின் வாழ்க்கைகளையும் ஓவியங்களாகத் தீட்டினார். இதிலும் இவர் மேனாட்டு மரபைப் புகுத்தி ஒரு புதிய பாணியைக் காட்டினார்.

இவ்வாறு வளர்ந்த இந்திய ஓவியக்கலை இந்திய விடுதலைக்குப் பின் அரசின் ஆதரவால் பல உயர்தர, நவீனக் கல்லூரிகளின் மூலம் சிறந்த வளர்ச்சியைப் பெற்றுள்ளது. நவீனமுறையில் நிழல்களைக் கொண்டும், கோடுகளைக் கொண்டும், வண்ணக் குழம்புகளைக் கொண்டும் தீட்டப்பெறும் ஓவியங்கள் இன்று திரைப்படம் (சினிமா), வாணிகம், அறிவியல் (விஞ்ஞானம்) தொழில்நுட்பத் துறைகளிலெல்லாம் வளர்ந்து வருகிறது. சிறந்த கலைஞர்களுக்குத் தேசிய விருதுகள் வழங்கப்படுகின்றன. அரசு துறைகளும், தனியார் துறைகளும் கலைஞர்களைப் பெரிதும் ஊக்குவிக்கின்றன. பல கழகங்களும், அரசும் கண்காட்சிகளை ஏற்படுத்திப் பொது மக்களுக்கு ஊக்கமும், உற்சாகமும் இக் கலையில் ஏற்படவும், கலைஞர்கள் தம் கலைத்தொழிலை வளர்க்கவும் ஆக்கமளிக்கின்றன. இன்றைய ஓவியக்கலைக்குத் துணையாக ஒளிப்படக்கலை (Photography) யும், சிற்பக் கலையுமிருக்கின்றன.

இன்று பல்வேறு மரபுகளைப் பின்பற்றிப் படங்களை வரையும் பல்லாயிரம் ஓவியர்கள் இந்தியாவிலிருக்கின்றனர். இவர்களின்

ஆற்றலில் அசாந்தாவையும் விஞ்சும் படைப்புகள் உருவாகின்றன. ஹெப்பர், ராவல், ஹுசேன், சாவ்டா, சதீஷ்குஜ்ரால், கோபால் கோஷ், பணிக்கர், பத்திரி நாராயணன், சீனிவாசலு, சாமிநாதன், நரசிம்மமூர்த்தி, அந்தோனிதாஸ், ரெட்டப்ப நாயுடு முதலிய எண்ணிறந்த ஓவியர்களின் படைப்புகள் இன்று நம்மை வியக்கச் செய்கின்றன.* இந்திய வரலாற்றில் பல்வேறு சூறுவளிகளைச் சந்தித்த இந்திய ஓவியம் தன் பண்பினின்று சிறிதும் மாறு படாமல் எதையும் தன்மயமாக்கித் தன் உண்மையான உருவில் ஊர்ந்து சென்றவண்ணமிருப்பதே உலகில் இல்லாத புதுமை யாகும். இதற்குக் காரணம் ஆழம் காண முடியாமல் நம்முள் ஊறிவிட்ட நம் மரபுவழிப் பண்பாடேயாகும்.

முடிவுரை

இதுவரை இந் நூலில் நாம் கண்டவற்றைச் சுருங்கக் கூறுவோ மாஞல் மௌரியர் கால ஓவியங்கள் கிரேக்க, பாரசீக மூலத்தைப் பெற்றுக் காந்தாரக் கலையாகத் திகழ்ந்தன. குப்தர்கள்வரை புத்த சமய ஓவியங்களே மேலோங்கி வளர்ந்தன. குப்தர் காலத்தில் இந்து சமயம் மறுமலர்ச்சியடைந்தது. ஓவியமும் இதற்கு உறுதுணையாயிற்று.

சாதவாகனர்

தென்னகத்தில் சாதவாகனர் பாணியில் ஒரு புதிய திருப் பத்தைப் பார்த்தோம். வட்டவடிவமான முகம், மெல்லிய உடல், பெரிய விரிந்து நோக்கும் கண்கள் ஆகியவை மாந்தர் ஓவியங் களில் சிறப்பான கூறுபாடுகளாகும். ஆண்கள் தலைப்பாகை அணிந்துள்ளனர். பெண்கள் கழுத்தில் எளிய முத்துமாலையணிந்து, சாதாரணமாக முந்தானையால் முக்காடிட்டுக் கொண்டுள்ளனர். அமரும் இருக்கை (ஆசனம்) உயரமாகவும், வட்டமாகவும், கலை யழகுடன் ஒரு சாய்வுப் பலகைப்போல் உள்ளது. விலங்கு, பறவைகள் இயற்கையாகக் காணப்படுகின்றன. வண்ணங்கள் பொருத்தமின்றித் தீட்டப்பட்டுள்ளதும், பளபளப்பாக இருப் பதும் சாதவாகனர் ஓவியத்திலுள்ள குறைபாடாகும்.

வாகாடகர்

வாகாடகரின் ஓவியங்களில் முகம் முட்டைவடிவிலும், கண் நீண்டும், பரபரப்பான பார்வையுடனும் காணப்படுகின்றன. பெண்களின் கூந்தல் நீண்ட சடையாகப் பின்னப்பட்டுள்ளது.

* Refer W. G. Archer—'India and Modern Art.'

அதிலும் அணி அழகுதிகழ முத்துகள் நோக்கப்பட்டுள்ளன. சில பெண்கள் இரு சடைகளையும், சிலர் ஒற்றைச் சடையையும் பின்னிக் கொண்டுள்ளனர். இவர்களின் அணிகலன்கள் மிக எளிமையாகக் காட்சியளிக்கின்றன. பஞ்சணை, அமரும் இருக்கை (ஆசனம்) முதலியவை சாதவாகனர்களுடைய பஞ்சணை, இருக்கைகளைவிடச் சிறப்பாகவும், முற்றிலும் மாறுபட்டவகையிலுமுள்ளன. யானை, குதிரை முதலிய விலங்குகள் எடுப்பாக உள்ளன. விண்மீன்கள், சந்திரன், சூரியன், மேகக்கூட்டங்கள் முதலியவை அழகிய பின்னணிகளாய்த் தீட்டப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் மேகமண்டலமே பெரும்பாலான ஓவியங்களுக்குச் சிறந்த பின்னணியாக உள்ளது. வாகாடகரின் ஓவியங்களில் கையாளப்பட்டுள்ள வண்ணங்கள் பளபளப்பாகவும், தடிப்பாகவும் உள்ளன. ஆனால் பொருத்தமாக ஒவ்வோர் உருவத்திற்கும் தீட்டப்பட்டுள்ளன. வாழை மரம், அரண்மனை, தூண், மண்டபம் முதலியவற்றிற்கேற்ப வண்ணங்கள் தீட்டப்பெற்றுள்ளன. மாந்தர், விலங்குகள், பறவைகள், நிலைத்திணைகள் (தாவரங்கள்) முதலியவற்றின் உடற்கூற்று அறிவை இவர்கள் தெளிவாக அறிந்தவர்களென்பதை இத்தகைய ஓவியங்கள் நமக்குத் தெளிவு படுத்துகின்றன.

மேலைச்சாளுக்கியர்

மேலைச்சாளுக்கியரின் ஓவியங்களைப் பாதாமி ஓவியங்கள் என்கிறோம். இதிலுள்ள ஒருபெரும் குறைபாடு உடலின் நெளிவு, சுழிவுகள் சரியாகக் காட்டப்படவில்லை; எல்லாம் ஒரே சமமாக மெத்தென உள்ளது.

பல்லவர்

பல்லவர் ஓவியங்களில் சுற்றுக்கோடும், வண்ணங்களும் சிறப்பாகக் காணப்படுகின்றன. சிறு கீறலை அமைத்து முகபாவனை, உடலுறுப்பின் அசைவு முதலியவற்றைக் காட்டுவதில் பல்லவர் ஓவியங்கள் சிறப்பான எடுத்துக்காட்டுகளாம். இவர்களின் பாணியைப் பின்பற்றித்தான் பாண்டியர்களும், சோழர்களும் ஓவியங்களைத் தீட்டினர்.

சோழர்

சோழர்கால மாந்தர் உருவங்களில் பலமாறுதல்கள் காணப்படுகின்றன. பலர் கூடியுள்ள ஒரு பெருங்கூட்டத்திலும் ஒவ்வொருவருடைய முகபாவனைகளின் மூலம் அவரவர் உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் சிறந்த ஓவியத்திறனைச் சோழர்கால ஓவியங்

களில் பார்க்கிறோம். பல்வேறு வகையான ஆடை அணிகலன்கள், இசைக்கருவிகள் முதலியவற்றுடன் தோன்றும் கூட்டத்தையும், ஆடை அணிகலன்கள் முதலியவற்றைக் கொண்டே அவர்களின் தொழில், செயல், பாவனை முதலியவற்றை நாமே அறியுமாறு தீட்டப்பெற்றுள்ள தன்மையும் போற்றத்தக்கதாம். பொதுவாக மாந்தர் முகங்கள் வட்டமாகவே காணப்படுகின்றன. தேவதைகளின் நடனங்கள் அசாந்தாப்பாணியிலிருந்து வேறுபடுகின்றன. வீரரின் வட்டுடை, மேலங்கி, அரண்மனைத்தோற்றம் கோபுர அமைப்பு, குழுகாயக் கூட்டம் முதலியன அக்காலக் குழுகாய விழாக்களையும், ஆடை அணிகலன்களையும், பிறவற்றையும் அறிய உதவுகின்றன. இவை ஓரளவு இராட்டிரகூடரின் பாணியை ஒத்துள்ளன. பின்னணியாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ள மேகம் படத்தின் குறுக்காகக் காணப்படுகிறது.

ஒய்சாளர்

ஒய்சாளர் ஓவியங்களைக் காகேத்தியர் ஓவியங்களின் போலிகைகள் எனலாம். கையாளப்பட்டுள்ள பல்வேறு வண்ணங்களுக்கும் தக்கபடி (கூடுதல் குறைதலின்றி) காணப்படுகின்றன.

விசயநகர மன்னர்கள்

விசயநகர மன்னர்கால ஓவியங்களில் ஆடை அணியும் விதத்தில் வேறுபாடு அல்லது புதியபாணி புகுத்தப்பட்டுள்ளது. பெண்கள் இருகால்களையும் சுற்றிக் கணுக்கால்வரை சேலையை அணிந்து கொண்டுள்ளனர். கால்களுக்கு நடுவில் விசிறிமடிப்பில் சேலையின் முனை காணப்படுகிறது. மேலே செல்லும் முந்தானை முன்புறமாக வந்து மார்பகங்களில் பாதியை மறைக்கிறது. இறுக்கமான சட்டையும், நீண்ட பின்னிய சடையும் பெண்மையின் அழகை மேம்படுத்திக் காட்டுகின்றன. ஆண்கள் பலவகையாக ஆடைகளை அணிந்துள்ளனர். அவர்கள் அணியும் ஆடைகள், அணியும் தொப்பிகள் முதலியவற்றைக் கொண்டே மன்னர், குறுநில மன்னர்கள், இளவரசர்கள், உயர் அதிகாரிகள் இன்னபிறரை அறிந்து கொள்ளலாம். குறு நிலமன்னரும், இளவரசரும் கூம்பு வடிவிலான தொப்பியை அணிவர். மரக்காலைக் கவிழ்த்தாற் போன்ற தொப்பியை அரசர் அணிவார். பல்லக்குத் தூக்கும் பெண்கள் இந்த ஓவியங்களில் காணும் புதுமையாகும். இரதி, மன்மதன் ஆகியோர் தென்னிந்திய ஓவியங்களில் சாதாரணமாய்க் காணப்படுகின்றனர்.

நாயக்கர்

நீண்டு வரிசை வரிசையாகச் செல்லும் சுவரோவியங்களை நாயக்கர்காலத்தில் காணலாம். அத்தகைய அணிவரிசைகளை

விளக்கும் குறிப்புகளும் அவற்றின் அடியில் தமிழ், தெலுங்கு ஆகிய மொழிகளில் எழுதும் பழக்கமும் இவர்கள் காலத்தில் முகாமை பெற்றது. காகிதம், துணி, திரைச்சீலை ஆகியவற்றில் ஓவியங்களைத் தீட்டுவது சிறப்படைந்தது. ஒரேமாதிரியான கருத்தைக் கொண்ட ஓவியங்களும், அடிக்குறிப்புகளும் இக் கால ஓவியத்தில் காணப்படும் குறைபாடாகும்.

கேரளம்

உருண்டையான தடித்த உருவங்கள், அளவுக்கு மிஞ்சிய ஆடை அணிகலன்கள் இவை கேரள ஓவியங்களில் காணப்படும் குறைபாடுகளாகும். உடலுறுப்புகள் உடற்கூற்று இலக்கணப்படி அமையவில்லை. மகுடம் பெரியதாகவும், அதில் தாமரை மூனை அல்லது மயில் தோகைக் கொத்துமிருக்கும். 'கதைகளி'யை இவர்கள் முகாமைக் கலையாகக் கொண்டதால்தான் ஓவியத்திலும் அதன் கூறுபாடுகள் புகுந்துவிட்டன. வண்ணம் தடிப்பாகப் பூசப் பட்டுக் கவர்ச்சியின்றிக் காணப்படுகிறது.

இசுலாமியர்

நீண்ட காற்சட்டை (பைஜாமா), நீண்ட சட்டை (மேலங்கி), தாடி, தலைப்பாகை முதலியவை ஆண்களுக்கும், பெண்களுக்கு முக்காடும் இசுலாமிய ஓவியங்களில் காணப்படுகின்றன. வண்ணம் பெரும்பாலும் பொன்னிறமும் கண்ணுக்கினிய குளுமை நிறங் களும் கையாளப்பட்டுள்ளன.

மேலைநாட்டவர்

தேவதைகளுக்கு இறக்கைகள் காணப்படுவதும், தலையைச் சுற்றி ஒளிவட்டம் காணப்படுவதும், உடையிலும், படையேந்தி நிற்பதிலும் மேலைநாட்டுப் பாணியைத் தழுவியிருப்பதும் ஐரோப் பியரின் ஓவியங்களில் காணப்படுகின்றன. செடிகொடிகளையும் ஏனங்களையும் சிறந்த வண்ணங்களால் சித்திரித்துள்ளனர்.

தற்காலம்

இந்தியாவில் தோன்றிய தேசிய உணர்ச்சியின் பலனாக மங்கிய நிலையிலிருந்த இந்திய ஓவியக்கலை மறு மலர்ச்சி யடைந்தது. கல்கத்தாவைத் தாயகமாகக் கொண்டு வளர்ந்த இக் கலையின் கிளைகள் இன்று நாடு முழுவதும் படர்ந்து, விடுதலை இந்தியாவில் வீறுபெற்று வளர்கிறது.

வளர்க! வாழ்க!

மூன்றும் மடலம்

சிற்பக் கலை

இயல் 1

மௌரியர் காலச் சிற்பக்கலை

மௌரியர் காலத்துச் சிற்பக் கலையைப்பற்றி விளக்குவதற்கு முன் அக் காலத்திலும், அதற்கு முன்னும் வடநாட்டில் பரவியிருந்த சமயங்களைப் பற்றியும், அவை கூறிநின்ற மெய்ப்பொருள் (தத்துவம்) பற்றியும், வழிபாட்டு முறைகளைப் பற்றியும் சுருங்க அறிதல் வேண்டும். இக் காலத்தில் நாடெங்கிலுமிருந்த பெரும்பான்மையான மக்களால் பின்பற்றப்பட்ட சமயம் புத்தமாகும். பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட பிரிவுகளின்றிப் புத்தம் ஒரே சமயமாக நிலவியிருந்தது. ஆயினும் புத்த சமயத்திலுள்ள போதனை முறைகளை அல்லது தத்துவங்களைப் பின்பற்றிவந்த மக்கள் புத்தரின் பிறப்பிடம், மெய்யறிவு பெற்றவிடம், மெய்யறிவு பெறும்போது நிழல் தந்த போதிமரம், முதன்முதலாக அவர் தம் சமயத்தைப் போதித்த மான்வனம், அவர் போதித்த அறச்சகடம், அவர் பாதக் குறடு, பின்னர் அவருடைய கல்லறை முதலியவற்றைப் புனிதவிடங்களாகவும், புனிதப்பொருள்களாகவும் கருதி வழிபட்டனர். சிற்பக்கலை வளர்ச்சியுற்ற போது இவற்றிற்கு உருவங்களைக் கற்பித்து அதனை வழிபடத் தொடங்கினர். இந்த உருவ வழிபாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டு வளர்ந்ததுதான் மகாயாணப் புத்தமாகும். இதன் வளர்ச்சியைப் பின்வரும் குசானர் காலத்திலிருந்து தெளிவாக அறியலாம். மௌரியர் காலத்தில் தோன்றிய எண்ணிறந்த சிற்பங்கள் மேற்கூறிய சின்னங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைக்கப்பட்டவையாகும். அவற்றுள் புத்தரின் பல்வேறு உருவச் சிலைகளும் அறச்சகடமும் போதி மரமும் குறிப்பிடத் தக்கனவாகும். பின்வந்த சுங்கர் காலத்திலும், அதற்குப் பின்னரும் எழுந்த சாஞ்சி, பாரத், புத்தகயை அமராவதி முதலிய மாபெரும் புத்தச் சின்னங்களில் புத்தரின் பிறப்பியக் கதைகளும், நூக்கிணைப்பு வேலிகளும், தோரணவாயில்களும், அறச்சகடமும் சிறப்புறுப்புகளா யமைந்திருப்பதைக்

காண்கிறோம். புத்தர், ஊழ்க (தியான)த்தில் அமர்ந்திருப்பது (போதிசத்துவம்), வாழ்த்துவது (அபயமுத்திரை), புவியை ஒரு கையால் தொட்டுக் கொண்டிருப்பது, (பூமிமுத்திரை) நின்ற வண்ணமிருப்பது, எலும்பும் தோலுமாக யோக மூர்த்தியாய்க் காட்சியளிப்பது முதலிய உருவங்களையும் பிற்காலத்தில் தெளிவாகக் காண்கிறோம். சுத்தம், வினயம், அபிதம்மம் ஆகிய மூன்று பிடங்களாக (பகுதிகளாக)ப் பிரித்தறியப்படும் புத்த சமயக் கட்டளைகளில் கூறப்படும் செய்திகளும், பின்னர் உருவ அமைப்புக் கொடுக்கப்பட்டுப் புத்த சமயக் கலையை வளர்ப்பதாயின. அசோகர் போன்ற மௌரியப் பேரரசர்கள் புத்தரின் பிறப்பிடம், மெய்யறிவு பெற்றவிடம், போதித்தவிடம், பரிநிர்வாணமடைந்த விடம் முதலியவற்றிற்குப் புனிதப்பயணத்தை மேற்கொண்டு சென்றும், அவ்விடங்களில் மிகவுயரமும் பருமனுமுள்ள தூண்களை நினைவுச் சின்னங்களாக நட்டும், அவருடைய போதனைகளை அத் தூண்களிலும், பாறைகளிலும், குடைவரைகளிலும் பொறித்தும், அவருடைய புனிதவெச்சங்களைப் புதைத்த விடங்களில் துமுளிகளை யெழுப்பியும், துறவிகளுக்குக் குடைவரைகளைக் குடைந்தளித்தும் மடாலயங்களைப் படைத்தும் கட்டட, சிற்பக்கலைகளை வளர்த்த னர். ஆகவே மௌரியர் காலத்துச் சிற்பக் கலைவளர்ச்சிக்குப் புத்தம் ஓர் அடிப்படைக் கரணியமாக அமைந்த தென்பதை அறிகிறோம்.

மௌரியர் காலத்தில் சமணமும், வைணவமும், சைவமும் பின்பற்றப்பட்டன வென்பதையும் அறிகிறோம். சமணர்களின் சமயக்குரவர்களான தீர்த்தங்கரர்களின் உருவங்களும் சமணக் கோயில்களும் இக்காலத்தில் எழுந்தன. பாட்னு மாவட்டத்தி லுள்ள லோகானிப்பூர் என்னுமிடத்தில் தோண்டிக் கண்டுபிடிக் கப்பட்ட நன்கு செதுக்கப்பட்டு மெருகேற்றப்பட்ட ஒரு சிறு கற் சிலை மிகப் பழமையான சமண சமயச் சிற்பமாகக் கருதப்படுகிறது. இது மௌரியர் காலத்தை அல்லது சுங்கரின் தொடக்க காலத் தைச் சேர்ந்ததாயிருக்க வேண்டுமென ஆராய்ச்சியாளர்கள் கருதுகின்றனர். வெறும் மேனியொடு இருகைகளையும் தொங்க விட்டுக் கொண்டு நிற்கும் இவ்வுருவம் இதன் உடலமைப்பிலிருந் தும், பாவனையிலிருந்தும் ஒரு தீர்த்தங்கரரின் உருவமென்பதை வெளிப்படுத்துகிறது. இவ்வுருவத்தின் மேற்பகுதியும் கீழ்ப்பகு தியும் அழிந்து காணப்படுகிறது. ஆயினும் இது சமணசமயத் தைத் தழுவிய மௌரியர் காலத்துச் சிற்பம் என்பதை நம்மால் அறியமுடிகிறது. அத்திக்கும்பாக் கல்வெட்டிலிருந்து கி.மு. முதல் நூற்றாண்டிலேயே மகத நாட்டிலிருந்த சமணர் உருவ வழி பாட்டைக் கொண்டிருந்தனரென்பதைத் தெளிவாக அறிகிறோம்.

மகத நாட்டையாண்ட நந்த அரசன் கலிங்க நாட்டின் மீது படை யெடுத்து வெற்றிகண்டு திரும்பும் போது அங்கிருந்த சமண உருவச்சிலை யொன்றைத் தன் கோநகராகிய பாடலிபுரத்திற்குக் கொண்டு வந்தானென்றும், கி. மு. முதல் நூற்றாண்டில் மகத நாட்டின் மீது படையெடுத்த காரவேலன் அதை மீண்டும் கவர்ந்து வந்தானென்றும் அத்திக்கும்பாக் கல்வெட்டுக் கூறுகிறது. மேலும் ஒட்டர நாட்டிலுள்ள இக்காலத்தைச் சேர்ந்த காந்தகிரி, உதயகிரி ஆகிய மலைகளிலுள்ள குடைவரைகளில் சமண சமயச் சின்னங்கள் செதுக்கப் பட்டிருப்பதைக் காண்கிறோம். உதயகிரி இராணிக் குகையிலுள்ள சிற்பவணியொன்று 23ஆவது தீர்த்தங்கரரான பார்சுவநாதரின் வாழ்க்கை வரலாற்றைச் சித்திரிக்கிறதென்று சில அறிஞர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர். இத்தகைய சமணச் சிற்பக்கலை வரலாற்றையறிந்து கொள்வதற்கு ஆச்சார தினகரம், உத்தர தயாயான சூத்திரம், அபிதான சிந்தாமணி முதலிய சமணநூல் கள் பெரிதும் உதவுகின்றன. சிறப்பாக 24 தீர்த்தங்கரர்கள், தேவதேவதைகள் முதலியோரின் பெயர்களை இந் நூல்களில் காண்கிறோம்.

மௌரியர் காலத்தில் பின்பற்றப் பெற்ற மற்றொரு சமயம் வைணவமாகும். இருக் வேதத்தில் குறிப்பிடப்படும் சூரியனே விஷ்ணுவாக மருவிப் பின்னர், கி.மு. ஐந்தாம் நூற்றாண்டில் வாசுதேவனாக அறியப் பெற்றானென்பர். கி. மு. ஐந்தாம் நூற் றாண்டில் வளர்ந்த பத்தியுணர்வே வாசுதேவனை மையமாகக் கொண்டு வைணவத்தை உருப்பெறச் செய்ததென்பதனைப் பாணி னியின் 'அஷ்டாத்யாயி' என்னும் நூலிலிருந்து அறிகிறோம். கி.பி. 4ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் வாசுதேவ வழிபாடு வடமது ரையைச் சுற்றிலும் காணப்பட்டதென்பதனை மெகசுதனிசின் கூற் றிலிருந்து அறிகிறோம். ஆனால் மெகசுதனிசு வாசுதேவன் என்று நேரடியாகக் குறிப்பிடாமல் தன் நாட்டுத் தெய்வமான எராக் கிளசு (Herakles) வழிபாடு என்று குறிப்பிடுகிறான். பின்னர் இவ் வாசுதேவன் யாதவ குலத்து வாசுதேவ கிருட்டிணனாகவும், தொல் கதைத் தலைவனாகவும் மருவிப் பாகவதத்தின் தலைவனானான். மௌரியர் காலத்திற்கு முன்பே வாசுதேவ வழிபாடு இருந்த தென்பதனைப் பெசு நகரிலுள்ள எலியோதோரசின் கற்றூண் உறுதிப்படுத்துகிறது. ஆகவே மௌரியர் காலத்திலும் இது நிலை பெற்றிருந்ததென்பதனையும், அதன்வழி மௌரியர் காலக் கலையி லும் சில மாற்றங்கள் தோன்றின வென்பதையும் அறியலாம். குறிப்பாகக், கி. மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டில் பெசு நகரில் நடப்பெற்ற கருடத்தூண், யவனர்களும் எவ்வாறு வைணவ சமயத்திற்கு ஈர்க்கப் பெற்றனரென்பதைத் தெளிவுபடுத்துகிறது.

மௌரியர் காலத்தில் சைவமும் நிலைபெற்றிருந்தது. இச் சமயப் பண்பாடு ஆரியர் வருகைக்கு முன்பே இந்தியாவெங்கிலும் பரவியிருந்ததென்பதைத் தன்னக, அயலகச் சான்றுகளிலிருந்து அறிகிறோம். சிறப்பாகத் தமிழரின் பண்டைய இலக்கியங்களான அகநானூறு, புறநானூறு, திருமுருகாற்றுப்படை, மணிமேகலை முதலியவை சைவம் இம் மண்ணில் முதல்தோன்றிய முதன் மாந்தனின தமிழரின் பண்பாடு என்பதனை விளக்குகின்றன. லிங்கம், பசுபதி முதலிய உருவங்களாகவும், பிறவடிவிலும் சிவனார் வழிபடப்பட்டனரென அறிகிறோம். இடுகாடே கோயிலின் தொடக்கமென்றும், ஈமச்சின்னத்திலிருந்தே சிவனார் தோன்றினாரென்றும் குறிப்பிட்ட நாம் திரிமூர்த்தி கோட்பாட்டின்போது சிவனைக் 'கூற்றம்' என்று குறிப்பிட்டோம். இக் கோட்பாடு பண்டு முதல் இன்றுவரை நிலை பெற்றுள்ளதாகும். ஆகவே தமிழன் பண்பு போலும் அறுபடாது நிற்கும் சைவம் மௌரியர் காலத்தும் நிலைபெற்றிருந்த தென்பதை நாம் கூறத் தேவையில்லை.

மௌரியர் காலத்தில் நிலை பெற்றிருந்த மற்றொரு சமயப் பிரிவு ஆசீவகம் ஆகும். இது புத்தரும் வர்த்தமானரும் தோன்றுவதற்கு முன்னரே நந்தவச்சன் என்பவரால் தோற்றுவிக்கப்பட்டு அவருடைய மறைவுக்குப்பின் கிசா சாம் கிச்சா (Kisa Samkich-chha) என்பவரால் வளர்க்கப் பெற்றதாகும். புத்தமும் சமணமும் ஆசீவக சமயத்தை எதிர்த்த போதிலும் அசோகரும், அவருடைய பெயரனான தசரதனும் இச் சமயத்தைக் காத்து அச் சமயத் துறவிகளுக்குக் குடைவரைகளைச் சமைத்துப் படைத்தனரென அறிகிறோம்.

இவற்றைத்தவிர பிரசாபதி, கதிரவன், திருமகள், உமையவள் ஆகியோரும் போற்றப்பட்டனரென்பதையும், நாக வழிபாடும், ஊர்த்தேவதை வழிபாடும் இக் காலத்தில் இருந்தனவென்பதையும் அறிகிறோம். ஆயினும் மௌரிய அரசர்களின் பெருமுயற்சியாலும், அரச சமயமாகக் கொள்ளப்பட்டதாலும் புத்தமே எல்லாவற்றிற்கும் மேலோங்கி நின்றது. அரசர் துணை பெற்றதால் பெரும் பொருட் செலவில் படைக்கப்பட்ட இச் சமயத்தின் கலைச் சின்னங்கள் இன்றும் நம்மால் வியந்து போற்றக் கூடியனவாயுள்ளன.

பொதுவாக வடஇந்தியச் சிற்பக் கலையின் தோற்றம் மௌரியர் காலத்தில் தொடங்கியதென்றும், அசோகர் காலத்தில் தலையாய சிறப்பையெய்தியதென்றும் கூறுவர். இதனை நாம் ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியவர்களாயுள்ளோம். மௌரியர் காலக் கட்டடக்கலையைப்பற்றி நாம் இந் நூலின் முதன் மடலத்தில்

விவரித்தபோதே ஓரளவு அதனோடு தொடர்புள்ள சிற்பக்கலை பற்றியும் சிறிது கூறியுள்ளோம். ஆயினும் ஈண்டு அதனைப்பற்றி விவரமாய்க் கூறுவோம். இன்று நமக்குக் கிடைக்கும் மௌரியர் காலச் சிற்பச் சின்னங்களில் முகாமை வாய்ந்தவை பெருங்கற் கம்பங்களும், அவற்றில் காணப்படும் தலைப்புகளுமாகும். இக் காலத்தில் செதுக்கப்பட்ட கற்றூண்கள் வைசாலிக்கு அண்மை யிலுள்ள பகிராவிலும், ராம்பூர்வா, லௌரியா நந்தன்கார், ரூமின்தாய், சாரநாத், சாஞ்சி, முதலிய ஏறத்தாழ முப்பது இடங் களில் காணப்படுகின்றன. பொதுவாக இத் தூண்கள் ஓர் உறுதி யான அடிமேடையில் புதைக்கப்பட்டு முப்பதடிக்கும் உயர மாகவும், ஐம்பது கல்லெடை (டன்)க்கும் மேற்பட்டும், நடுப்பாகம் தலைப்பு முதலிய முகாமையுறுப்புகளைக் கொண்டும் திகழ்கின்றன. இவ்வுறுப்புகளின் தனித்தனியழகுகளைக் காண்பதற்கு லௌரியா நந்தன் காரிலுள்ள தூண் ஒரு சிறந்த எடுத்துக் காட்டாயுள்ளது. அசோகர் காலத்தில் நடப்பட்ட தூண்கள் அடியில் மெருகிடப் படாமலும், நடுவில் மெருகிடப்பட்டும் தலைப்பில் அரிமாச் சின்னத் தின் உருவத்தோடும் காட்சியளிக்கின்றன. தலைப்பு வரையில் ஒரே கல்லினாலும், தலைப்பு தனிக்கல்லாலும் ஆகியுள்ளன. பெரும் பாலான தலைப்புகள் ஒருவகைச் சந்தனக் கல்லால் செதுக்கப்பட்டு மெருகேற்றப்பட்டுக் காணப்படுகின்றன. தலைப்புக்குக் கீழேயுள்ள பகுதியில் தலைகீழாய்க் காணப்படும் தாமரை மலரின் உருவம் மிக நீண்டும், படர்ந்தும், அழகாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த உருவத்தைத்தான் சில வரலாற்றாசிரியர்கள் தவறுதலாகப் பாரசீக மணி (Persian Bell) என்று குறிப்பிட்டுள்ளனர். நடு விலுள்ள மெருகேற்றப்பட்டுள்ள பகுதியில் பெரும்பாலும் புத்தரின் போதனையை வெளிப்படுத்தும் வெட்டெழுத்துகள் காணப்படுகின்றன. அடிப்பகுதியில் மேடைக்குள் புதைந்துள்ள கம்பத்தைத் தோண்டிப் பார்க்கும்போது மயில், மான் போன்ற உருவங்களும் செதுக்கப்பட்டிருப்பதை அறிகிறோம். இம் மயிலின் உருவத்தைக் கொண்டுதான் மயில் என்ற சொல்லிலிருந்து மௌரியர் என்ற பெயர் வந்ததென்று கூறுவர். சாரநாத்திலுள்ள தூண் தலைப்பில் நாலு அரிமாக்கள் இணைந்து காணப்படுவதும், அவை நிற்கும் மேடையைச் சுற்றி அவற்றின் முன்னங் கால் களுக்குக் கீழே அறச் சகடங்கள் செதுக்கப்பட்டிருப்பதும், அவற்றிற்கு இடையிடையே எருது, யானை, குதிரை ஆகிய விலங்குகளின் உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டிருப்பதும் குறிப்பிடத் தக்கதாம். லௌரியா நந்தன்காரிலுள்ள கம்பத்தின் முனையில் பின்னங்கால்களை மடக்கி, முன்னங்கால்களை யூன்றி அமர்ந் திருக்கும் அரிமாவைக் காணும் நாம் சாரநாத்தில் மிகச் சிறந்த வேலைப்பாட்டில் கம்பீரத் தோற்றத்தொடு காணப்படும் நான்கு

அரிமாக்களைக் காண்கிறோம். இராம்பூர்வாவிலுள்ள கம்பத்தின் முனையிலும், பகிராவிலுள்ள கம்பத்தின் முனையிலும் ஒற்றையரி மாக்களின் உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் இவை லௌரியா நந்தன்காரிலுள்ள அரிமாவைவிடத் தோற்றத்திலும், உருவத்திலும் உணர்ச்சியை வெளிப்படுத்தும் பாவனையிலு முள்ளன. லௌரியா நந்தன்காரிலுள்ள அரிமா சாதாரணமாகச் சற்றுக் கீழ்நோக்கிய பார்வையுடன் பிடரிமயிர் பின்புறம் தவழ்ந்து நிற்கக் காட்சியளிக்கிறது. ஆனால் மற்றவை சற்றுப் பிடிப்பான தசையுடனும், கம்பீரத் தோற்றத்துடனும் விறைத்துப் பார்த்துச் சீறிப்பாயும் நிலையில் காட்சியளிக்கின்றன. இவற்றின் முகத்தைச் சுற்றி மயிரும், பிடரி மயிரும் ஈச்சமரத்தின் மட்டைகளை வெட்டி விட்டபின் அம் மரம் காட்சியளிப்பதுபோல் சடை சடையாக முதுகுவரை படர்ந்துள்ளன. இவற்றைவிட வளர்ந்த நிலையிலும் தூண்கலை வளர்ச்சியின் உச்சக் கட்டத்தைக் காட்டும் நிலையிலும் காட்சியளிப்பதுதான் சாரநாத் தூணிலுள்ள அரிமாக்களாகும். இவற்றின் மார்பிலும் முதுகிலுமுள்ள மயிர்கள் முன்பு கூறியதைப் போலவே சடைசடையாகவே காட்சியளிப்பினும் கீழ் நோக்கிக் குவிந்துள்ளன. இப் பாணியை மனத்திற் கொண்டுதான் சிலர், இஃது அயலகப் பாணியை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆக்கப் பட்ட கலையென்கின்றனர். மௌரியர் காலத்து ஒற்றைக் கல் தூண்களும், அவற்றில் காணப்படும் உருவங்களும் எந்த வகையிலும் பிறநாட்டு மூலத்திலிருந்து கடன் பெற்றதல்ல என் பதைத் தெளிவாக உணர்தல் வேண்டும். மௌரியப் பேரரசு அழிந்த எழுநூறு ஆண்டுகளுக்குப் பின்னர் இந்தியாவுக்கு வந்த பாகியான் மௌரியரின் கட்டடக்கலையையும், சிற்பக்கலையையும் கண்டுவியந்து அக் காலத்துப் பொறியாளர், கலைஞர் ஆகியோரின் கைத்திறனை எண்ணி வியந்தார் என்பதை நாம் மனத்திற் கொள்ள வேண்டும். இராம்பூர்வாவிலுள்ள ஒரு தூணின் முனையில் கம்பீர மாக நிற்கும் எருதின் உருவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த எருதும், சாரநாத் தூணின் முனையில் அறச்சகடங்களுக்கிடையில் காணப்படும் எருதும் ஒத்திருக்கின்றன. இவை இந்திய எருதின் உருவமாக உள்ளதேயொழியப் பிறநாட்டு எருதின் உருவமாக இல்லையென்பது குறிப்பிடத்தக்கது. ஆனால் சாரநாத்திலுள்ள மற்றொரு தூண் தலைப்பில் குதிரை மீதூர்ந்து செல்லும் வீரனின் உருவம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் பின்னங் கால்களை இணை யாக ஊன்றி, முன்னங் கால்களை இணையாகத் தூக்கி மடித்துத் தாண்டுவதுபோல் குதிரையின் வடிவம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. அதன்மீது சேணத்தை மாட்டிக் கடிவாளத்தை இடக்கையால் இழுத்துப் பிடித்துக்கொண்டு, வலக்கையில் குறுவாளையேந்தித் தலைக்குமேல் ஓங்கி நிற்கும் வீரன் அமர்ந்துள்ளான். அவனுடைய

தலைமயிர் தலையைச் சுற்றிலும் முறுக்கிச் சுற்றப்பட்டு உச்சியில் குடுமிபோல் கட்டப்பட்டுள்ளது. குதிரையின் பின்னணியாக இலைக்கொத்தணி ஒப்பனை காணப்படுகிறது. இந்த ஒப்பனையையும், குதிரை வீரனின் தலையொப்பனையையும் மனத்திற் கொண்டுதான் இதனைப் பாரசீக மூலத்தினுலான சிற்பக்கலையென்று கூறுகின்றனர். இராம்பூர்வாவில் நாம் மேலே குறிப்பிட்ட தூண் தலைப்பில் எருது நிற்கும் மேடையைச் சுற்றிலும் இத்தகைய இலைக் கொத்தணி ஒப்பனை காணப்படுகிறது. பிற்காலத்தில் இந்தியாவில் இசுலாமிய ரால் வளர்க்கப்பெற்ற கலையில் இத்தகைய ஒப்பனை சிறப்பிடம் பெற்றதையறிவோம்.

மௌரியர் காலத்துச் சிற்பக்கலையில் தூணின் தலைப்பிலுள்ள தலைகீழாக மலர்ந்துள்ள தாமரையின் தோற்றத்தைப் பாரசீக மணியின் தோற்றமெனக் குறிப்பிடுவதைப்பற்றி ஆய்தல் வேண்டும். இது நீண்ட இதழ்களையுடைய ஒரு தாமரை மலர். இது மலர்ந்து தலைகீழாகக் கவிழ்ந்து முனை பின்புறம் மடங்கிக் காட்சி யளிக்கிறது. இதழ் முனையில் இரண்டு வரிப்பள்ள வளையங்கள் உள்ளன. மேற்பகுதியிலும் தலைப்பு மேடைக்கு பொருந்துமாறு வரிப்பள்ள வளையங்கள் அமைந்துள்ளன. எனவேதான் இதைக் காண்போர் மணிவடிவமென்றும், பாரசீகமணி வடிவமென்றும் கூறுகின்றனர். ஆனுல் இஃதொரு நீலோற்பல மலரின் வடிவமென் பதே அறிஞர் பலரின் முடிவாகும். அசோகர் போன்ற மௌரிய அரசர்கள் பாரசீகக் கலைஞர்களை இந்தியாவுக்கு அழைத்துத் தங்கள் நாட்டில் கலைகளை வளர்த்தார்களென்றும், அதன் காரணியமாகவே அவர்களின் கைவண்ணமாய் இத்தகையப் பாரசீகமணி வடிவம் படைக்கப்பட்டதென்றும், ஆகவே மௌரியர் காலச் சிற்பக்கலை பாரசீக மூலத்திலிருந்தும், பாரசீகச் சாயலாகவும் படைக்கப்பட்ட தென்றும் கூறுகின்றனர். இக் கருத்தை அறிஞர் இ.பி. ஹேவல் மறுக்கிருர். தாமரை மலர் போன்ற சின்னமும் தாமரை மலரும் இந்தியப் பண்பாட்டுடன் இரண்டறக் கலந்ததாகும். தாமரையைக் குறிப்பாக நீலத் தாமரையை வானத் திற்கும் விஷ்ணுவுக்கும் ஒப்பிட்டுப் பேசப்படும் தத்துவமும், தாமரை மலரில் தேவதேவதைகள் அமர்ந்துள்ளன என்னும் தத்துவமும், பன்னெடுங்காலமாகவே இந்தியப் பண்பாட்டில் காணப்படும் உண்மையாகும். கதிரவன் எழுச்சிக்குமுன் காணப்படும் 'உஷா' எனப்படும் தேவதை பழுப்பு நிறமான தாமரையிதழ்களை ஆடையாக அணிந்திருக்கிருளென்பது வேதக் காலத்து இந்தியரின் மரபுவழிக் கோட்பாடாகும். எனவேதான் இத் தலைப்பிலுள்ள தாமரை மலரைப் பாரசீகமணியெனத்

தவருகக் கொள்வது இந்தியப் பண்பாட்டை அறியாதார் வழக்கென இ.பி. ஹேவலும் பிறரும் கூறுகின்றனர்.

மௌரியர் காலத்தில் பாரத், சாஞ்சி முதலிய இடங்களில் எழுந்த துமுளிகளில் காணப்படும் சிற்பங்கள் புத்தரின் பிறப்பியக் கதைகளை விளக்குவனவாகுமென்றும், இச் சிற்பங்கள் இந்தியக் கலை வரலாற்றைப் படைத்த சிற்பிகளின் தொடக்க காலச் சிற்பங்களாகுமென்றும் ஹேவல் கூறுகின்றார். இவற்றில் மிக நுண்ணிய வேலைப்பாடுகளும், தூய்மையும் காணப்படவில்லை. மேலும் இவற்றில் திரவிடரின் பண்பாட்டுச் சின்னங்கள் ஆரியப் பண்பாட்டுச் சின்னங்களொடு குழைத்துப் புத்தசமயச் சின்னங்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளதை அறிகிறோம். பெரும்பாலும் இவ்விடங்களில் காணப்படும் சிற்பங்கள் நன்கு பயிற்சிபெருத சிற்பிகளால் செதுக்கப்பட்டதின் குறைபாட்டாலே இந் நிலை ஏற்பட்டிருக்கலாம். பாரத்திலுள்ள பிரசேனசித்து எனப்படும் தூணில் செதுக்கப்பட்டுள்ள சிற்பங்களை ஊன்றி நோக்கும்போது புத்தரின் பிறப்பியக் கதைகளே சிற்பங்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ளதை அறிகிறோம். இவற்றுள் நூக்கிணைப்பு வேலியும், போதி மரமும், அறச்சகடமும் நடுநாயகங்களாக நிற்கின்றன. பிற ஆண் பெண், தேவ தேவதைகள், விலங்குகள், செடி கொடியொப்பனைகள் முதலியன நாம் மேலே கூறியவாறு ஆரிய, திரவிடப் பண்பாடுகளின் கலப்பாக எதிரொளிக்கின்றன. இவற்றுள் மிக அழகாகவும், கருத்தாழத்துடனும் காணப்படும் சிற்பம் ஒரு வட்டத்திற்குள் செதுக்கப்பட்டுள்ள மாயாதேவியின் கனவுக் காட்சியாகும். மாயாதேவி, பஞ்சணையில் படுத்துறங்கவும், சுற்றிலும் பணிமகளிர் அமர்ந்திருக்கவும், வானினின்று நன்கு சோடிக்கப்பட்ட வெள்ளானை அவள் வயிற்றில் வந்து புகுவதுபோல் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் மாயாதேவி ஓர் அரசியார் என்பதை அறிந்து கொள்வதற்கு அவளுடைய ஆடையணிகலன்களும், மணிமகுடமும் உதவுகின்றன. இதைப்போலவே சுற்றியுள்ள பெண்களின் ஆடையணிகலன்களைக் கொண்டு அவர்களைப் பணிமகளிரென அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. பாரத்திலுள்ள இயக்கி, சிரீமாதேவி, போர் வீரன் முதலியோரின் உருவங்களும் நாம் மேலே கூறியவாறு ஆரிய, திரவிடப் பண்புகளைக் கலந்துபடைக்கப்பட்டவையாகும். எடுத்துக்காட்டாக உடைவாளை இடுப்பின் இடப்புறம் செருகிக் கொண்டுள்ள வீரன் அதனைத் தன் இடக்கையால் பற்றிக்கொண்டு வலக்கையை மடக்கி மார்பின்மீது வைத்துக்கொண்டுள்ளான். இந்த உடைவாளின் உறை இடத் தோளில் மாட்டப்பட்டுள்ள பட்டையின் முனையில் உள்ளது. அவன் முழுக்கைச் சட்டையும், கணுக்கால் வரையில் ஆடையும்

அணிந்து காணப்படுகிறான். அவனது தலைச் சோடனையும், காதுகளும் அவன் நூக்கிணைப்பின்மேல் நிற்கும் பாணியும் புத்த சமயப் பண்பை வெளிப்படுத்துகின்றன. வழக்கமாக வீரன் வட்டுடையணிந்து உருண்டு திரண்ட உடலமைப்புடனும், நிமிர்ந்த பார்வையுடனும் காட்சியளிக்கவேண்டும். ஆனால் இந்த வீரன் ஒரு துறவியைப்போல் காட்சியளிக்கிறான். அடுத்துக் காணப்படும் சுதர்சன இயக்கியும், சிரீமாதேவியும் இரு கால்களிலும் முட்டிவரையில் செல்லும் தண்டைகளையும், கைகளில் முட்டிவரையில் செல்லும் வளைகளையும், இடுப்பிலும், கழுத்திலும், காதுகளிலும் ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பல்வேறு அணிகலன்களையும் அணிந்து, தலைமுடிமட்டும் புத்தப் பாணியிலுள்ளவாறு செதுக்கப் பட்டுள்ளனர். இவர்களின் மார்பகங்களும் வயிறும் வெறும் மேனியாக விடப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு ஆரிய, திரவிடப் பண்பு களைக் குழைத்துப் பாரத்திலுள்ள சிற்பங்கள் படைக்கப்பட்டிருப் பதனால்தான் இ.பி. ஹேவல் சமயத் தத்துவத்தையறியாத அல்லது கலையில் முழுமைபெறாத கலைஞர்களால் இவை படைக்கப் பட்டவையென்கிறார். இக் கருத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கும்போது ஆரியத்திற்கு மாறுபட்ட கோட்பாட்டை ஏற்படுத்திய புத்த சமயக் கலையில் காணப்படும் பிறப்பியக் கதை களும், தேவ தேவதைகளின் உருவங்களும் அச் சமயத்திற்கு அப்பாற்பட்ட, ஆனால் பிற்காலக் கலைஞனின் சுற்றுப்புறச் சூழ் நிலைக்கும் தன்னுணர்வுக்கு மேற்பட்டுப் படைக்கப்பட்ட கற்பனைச் சிற்பங்களேயெனத் திட்டவட்டமாகக் கூறிவிடலாம்.

மௌரியர் காலச் சிற்பக்கலையை நன்கு ஆய்ந்த வயவர் சான்மார்சல், அதனை இருவகையாகப் பிரித்தறியலாமென்கிறார். அவை முதல்தரச் சிற்பங்கள், இரண்டாந்தரச் சிற்பங்கள் என் பனவாம். இன்று வடமதுரைப் பொருட்காட்சிச் சாலையிலுள்ள பர்க்காம் என்னுமிடத்திலிருந்து கொண்டுவரப்பட்ட உருவச்சிலை முதல்தரமான வேலைப்பாட்டிற்கும், சாரநாத்தில் காணப்படும் தூண் தலைப்பிலுள்ள சிற்பம் இரண்டாம் தரத்திற்கும் எடுத்துக் காட்டுகளாயுள்ளன என்கிறார். பொதுவாகச் சாரநாத்தில் காணப்படும் தூண் தலைப்புச் சிற்பங்கள் தொடக்ககாலச் சிற்பங் களாகவே உள்ளன. ஏனெனில் இச் சிற்பங்களின் முன்பகுதியும், பின்பகுதியும் ஒரேயுருவத்தின் இருபாகங்களாகக் காணப்படாமல் உடற்கூற்றியலையறியாதார் செதுக்கியதுபோல் முன்பாகமும் பின் பாகமும் முரண்பட்டுக் காணப்படுகின்றன. மேலும் இவற்றில் கலை நுணுக்கமும் கலைஞனின் கைவண்ணமும் எதிரொளிக்கவில்லை. இதனையடிப்படையாகக் கொண்டு பிறநாட்டுத் தொடக்க காலச் சிற்பக்கலைச் சின்னங்களை ஒப்பிட்டு நோக்குவோமானால் இதைப்

போலவே அவையும் ஒழுங்கின்றிக் காணப்படுவதை அறியலாம். எடுத்துக்காட்டாக, முகத்தில் காணப்படும் கண், காது, மூக்கு, வாய் ஆகிய உறுப்புகள் ஒன்றுக்கொன்று பொருத்தமின்றியும் தக்க அளவுகளின்றியும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இதைப்போலவே கழுத்துக்கும் மார்புக்கும், மார்புக்கும் வயிற்றுக்கும், வயிற்றுக்கும் முதுகுக்கும், கால்களுக்கும் உடலுக்கும் தக்க பொருத்தமின்றிச் செதுக்கப்பட்ட சிற்பங்கள் இங்குக் காணப்படுகின்றன. ஆயினும் சாரநாத்திலுள்ள தூண் தலைப்பில் காணப்படும் அரிமாக்களின் உருவமும், அறச் சகடங்களும் பிறவும் அக் காலச் சிற்பக்கலையுலகிலேயே தலைசிறந்த எடுத்துக்காட்டாய் விளங்கினவென்பதைக் குறிப்பிட்டாக வேண்டும். அரிமாக்கள் உரறிக்கொண்டு நிற்கும் போது அவற்றின் நரம்புகள் புடைத்துநிற்கும் காட்சியும், மயிர்கள் சிலிர்த்து நிற்கும் காட்சியும், அவற்றின் பெரு முழக்கத்தையும் வெளிப்படுத்துமாறு முகத்தில் காணப்படும் மீசை, கண், காது முதலியவற்றின் தோற்றங்களும் கி.மு. மூன்றும் நூற்றாண்டுச் சிற்பங்களில் உள்ளத்தையும் உணர்வையும் ஒருங்கே கவரும் ஒரு காட்சியின் பெட்டகமாக இது உள்ளதென்பதை மறத்தலாகாது. ஆகவேதான் மௌரியர் காலத்துச் சிற்பக்கலையின் தொடக்கமாகவும், முதிர்ச்சியாகவும் சாரநாத் காணப்படுகிறதென்பர்.

சாரநாத் தூணிலுள்ள அரிமாக்களின் உருவங்கள் மெருகேற்றப்பட்டுள்ளதால் பிற சிற்பங்களிலிருந்து வேறுபட்டுத் தனித்தன்மையுடன் காணப்படுகின்றன. இதற்குக் கரணியம் அசோகர் பாரசீகப் பேரரசிலிருந்து தலையாய கலைஞர்களை வரவழைத்து அவர்களின் பயிற்சியால் பெற்ற அறிவைக்கொண்டு இவை படைக்கப்பட்டதே என்பர். சாரநாத் தூண் தலைப்பை ஒரு தட்டிலும், பர்க்காம் உருவச்சிலையை மற்றொரு தட்டிலும் வைத்து நிறுத்துக்காணும் கலைஞர்கள் மௌரியர் காலத்தில் வளர்ச்சி பெற்ற தன்னகக்கலை, அயலகக்கலை ஆகிய இரு கலைக்கூடங்களின் தலையாய படைப்புகளே இவையாகுமென்கின்றனர். அயலகப் படைப்பிற்குச் சாரநாத் தூண் தலைப்பையும், தன்னகப் படைப்பிற்குப் பர்க்காம் உருவச்சிலையையும் எடுத்துக்காட்டாகக் கூறும் இவர்கள் தொன்றுதொட்டே பாரசீக, கிரேக்கத்திற்கும் இந்தியாவிற்குமிடையே நிலவிவந்த பண்பாட்டுப் பரிமாற்றத்தின் பிள்ளைகளே இவையென்றும் கூறுகின்றனர். இந்தக் கருத்தைப் பர். வின்செண்டு சிமிது ஏற்க மறுக்கிறார். சாரநாத் தூண் தலைப்பில் காணப்படும் அரிமாவும், ராம்பூர்வா தூண்தலைப்பில் காணப்படும் எருதும் இந்தியர்களால் அறியப்பெற்ற இந்திய விலங்குகளே; மேலும் அரிமாக்களின் மார்பிலும் பிடரியிலும் காணப்படும் சடைசடையான மயிர்கள், பாரசீக அரிமாக்களின் சடைசடையான

மயிர்களின் தோற்றத்திலிருந்து வேறுபடுகின்றன; அவை கீழிருந்து மேல்நோக்கிச் சென்று முடிகின்றன. ஆனால் இங்கு மேலிருந்து கீழ் நோக்கி வந்து முடிகின்றன; இவற்றை ஊன்றிநோக்கும்போது இந்த வேறுபாடு நன்கு விளங்கும்; இத் தலைப்பிலுள்ள தாமரை பலருக்கும், அரிமாக்கள் நிற்கும் மேடைக்கும் நடுவில் வளையம் போன்ற பலகை இருக்கிறது. இத்தகைய பலகை பாரசீகத் தூணில் இல்லாமலிருப்பது உன்னிப்பாக நோக்கத்தக்கது' என்று பர். சிமிது கூறுகிறார். இவ்வாறு பாரசீக அரிமாக்களின் பிடரி மயிர்கள்கூட இயற்கைக்கு மாறாகப் பின்னோக்கிச் சாய்வதற்குப் பதில் முன்னோக்கிச் சாய்ந்து நிற்கின்றனவென்பதையும், சாரநாத் தூணின் நடுப்பகுதி உருளையாகவும் வழவழப்பாகவும் உள்ள தென்பதையும், ஆனால் பாரசீகத் தூணில் இப் பகுதி கரடுமுரடாகவும் உட்குவிந்து முள்ளதென்பதையும் மனத்திற் கொண்டு நோக்கும்போது, திட்டவட்டமாகச் சாரநாத் தூண் தன்னகக் கலைச் செல்வமேயொழியப் பாரசீகத்திலிருந்து இறக்குமதியான தன்று என்பதை எளிதில் அறிந்து கொள்ளலாமென்கிறார் பர். சிமிது.

மேலும் பெர்சிபோலிசிலும் பிற பாரசீக நகரங்களிலுமுள்ள தூண்கள் ஒரு பெருங்கட்டடத்தின் துணையுறுப்புகளாக உள்ளனவே யொழிய அசோகர் காலத்துத் தனித்தூண்களைப் போல அழியாத பெருஞ்சின்னங்களாகத் தனித்து அமைந்திருக்க வில்லை. இறந்த வீரனின் நினைவாக நடுகல் நாட்டுவதும், விழாக் களுக்கும் வெற்றிகளுக்குமாக நினைவுக் கம்பங்களை நாட்டுவதும், இந்தியருக்கேயுரிய தொன்றுதொட்டு வந்த வழக்கமாகும். ரூமின் தாயில் அசோகரால் நடப்பட்டுள்ள தூண் புத்தரின் பிறப் பிடத்தைச் சிறப்பிப்பதற்காக நடப்பட்டதாகும். இதைப் போலவே புத்தர் முதன்முதலில் தன் போதனையைப் போதித்த தின் நினைவாகச் சாரநாத்திலும் மேற்கூறிய தூண் நடப்பட் டுள்ளது. அப் போதனையின் அடிப்படையாக அமைந்ததுதான் அறச்சகடமாகும். அதனை இத் தூண் தலைப்பில் காண்கிறோம். இதைப்போலவே புத்தரின் வாழ்க்கையோடு தொடர்புள்ள பல் வேறிடங்களிலும் மௌரியர் காலத்தில் தூண்கள் நடப்பட் டுள்ளன. இவ்வாறு தூண்களை நடும் வழக்கம் தொன்று தொட்டு வந்ததாதலால் இதனைப் பாரசீகத்திலிருந்தோ அல்லது வேறு நாடுகளிலிருந்தோ மௌரியர் கற்றனரெனக் கூறுவது சற்றும் பொருத்தமாக இல்லை. ஆனால் இந்தியாவும் பாரசீகமும்தொன்று தொட்டே பண்பாட்டுப் பரிமாற்றத்தால இரண்டறக் கலந்து விட்டனவென்றும், இவற்றின் ஒட்டுமொத்தமான கலையை அல்லது பண்பாட்டை மேலைநாட்டவர் 'கீழை நாட்டுக்கலை'

அல்லது 'ஆசியக்கலை'யென்று அழைத்தனரென்றும் பர். முகர்சி கூறுகிறார். இதனால் மௌரியர் சிற்பக்கலையில் ஓரளவேனும் பாரசீகச் சாயல் இருந்ததாக வேண்டுமென்பதே இவருடைய முடிவாகும். ஒரு சிற்பம் மிகப்பேருருவில் தனித்துக் காட்சியளிக்குமாறு செதுக்கப்படும் வழக்கம் இந்தியர்களுக்கே உரியதாகும். இது பாரசீகர்களுக்கோ கிரேக்கர்களுக்கோ இல்லாத திறமையாகும். தேனுறிஞ்சி, கூழைப்பனை, மணியணி, தலைப்பட்டிகை, பட்டைவார்ப்பு முதலியவை சோடனைகளின் நடுவில் ஒப்பனையணிகளாய் மிளிரும்படி படைக்கும் கலை வேண்டுமானால் அயலகத்திலிருந்து பெற்றதாகக் கொள்ளலாம். ஆகவே மௌரியர் காலத்துச் சிற்பக்கலை முழுவதும் இந்தியரின் சொத்து என முடிவாகக்கூறும் நாம் அதிலுள்ள மேற்கண்ட ஒப்பனைகளையும், மெருகேற்றும் கலையையும் அயலகத்திலிருந்தே பெற்றோமென்பதை ஒப்புக்கொள்ள வேண்டியவர்களாயுள்ளோம்.

சாஞ்சியிலுள்ளதைப்போலவே சாரநாத்திலும் நான்கு அரிமாக்களையுடைய அசோகரின் தூண் காணப்படுகிறது. சங்கிசாவிலுள்ள தூண்தலைப்பில் யானையின் உருவமும், லௌரியா அரராசாவிலுள்ள தூண் தலைப்பில் கருடனின் உருவமும் காணப்படுகின்றன. இக் கருடனின் உருவம் சற்று அழிந்து காணப்படுவதால் இதனை அரிமாவின் உருவமென்றும் கூறுகின்றனர். மௌரியர் காலத் தூண்கள் யாவற்றிலும் சாரநாத்திலுள்ள தூணே ஒப்பனைக் கலையில் சிறந்து காணப்படுகிறது. இதில் காணப்படும் நாலு அரிமாக்களும், அறச் சக்கரங்களும், அச் சக்கரங்களுக்கிடையில் காணப்படும் அரிமா, யானை, எருது, குதிரை ஆகியவற்றின் உருவங்களும் மிகச்சிறந்த வேலைப்பாடுடையன. பொதுவாக அசோகர் காலத்துக் கற்றச்சர்கள் மிகச்சிறந்த கைத்திறன் பெற்றவர்களென்றும், இவ்விருபதாம் நூற்றாண்டிலும் அவர்களுக்கு மிகையான கற்றச்சர்களைக் காணமுடியாதென்றும் பர். சிமிது கூறுகிறார். முப்பது அல்லது நாற்பது அடியுயரமுள்ள மிகப்பெரிய சந்தனக் கற்களைச் செதுக்கி, அவற்றில் தக்க அளவுடனும் அழகுடனும் உருவங்களைப் படைத்து, மெருகேற்றி அவற்றை ஐம்பதடிக்கு மேலும் உயரமாகவுள்ள தூண்களின் உச்சியில் போதிகைகளாக ஏற்றி, இரண்டையும் ஒரே கல்லாலான பேருருவமாகப் படைக்கும் திறமையும் இக் காலக் கற்றச்சர்களுக்குக் கைவருமாவென்பது பர். சிமிதின் ஐயமாகும். பராபர்க் குன்றுகளில் குடையப்பட்டுள்ள குடைவரைகளில் காணப்படும் ஒப்பனைகளைவிட அதன் உட்புறப்பாறை கண்ணாடிபோல் மெருகேற்றப்பட்டிருப்பது இன்றும் கண்டு வியக்கத்தக்கதாகும். தோப்புராவிலிருந்து பிரோசா துக்ளக்கால் கொண்டுவரப்பட்டு இன்று தில்லிப்

பொருட்காட்சி சாலையில் வைக்கப் பெற்றுள்ள கற்றூணைப் பார்வையாளர் பலர் மாழையாலானதென்றே கருதுகின்றனர். இத் தூண் 42 அடி 7 விரலம் உயரமுடையது. ஆனால் இதில் காணப்படும் மெருகேற்றப்பட்ட பாகம் 35 அடியுயரமேயுள்ளது. இராம்பூர்வாவிலுள்ள தூண் 44 அடி 9½ விரலம் உயரமுள்ளது. இதில் 8 அடி 9 விரல உயரம்வரை நன்கு செதுக்கப் பெறாமலும், மெருகேற்றப் பெறாமலும் விடப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய தூண்களைத் தவிர ஏழு குடைவரைகளையும் அசோகர் குடைவித்தாரென்பதை அறிகிறோம். இவற்றில் நான்கு பராபர்க்குன்றுகளிலும், மூன்று நாகார்ச்சுனக் குன்றுகளிலும் உள்ளன. கயைக்கு அண்மையிலுள்ள சீதாமாரி என்னும் குடைவரையும் மௌரியர் காலத்தைச் சேர்ந்தது. சுரங்கம் போலுள்ள கோபிக் குடைவரை அசோகனின் பெயரனான தசரதனின் காலத்தில் குடையப் பெற்றதாகும். 44 அடி நீளமும் 19 அடியகலமும் 10 அடியுயரமுமுள்ள இக் குடைவரை உள்ளீடிட்ட உறுப்புகளைக் கொண்ட அறையாகத் திகழ்கிறது. இதன் உட்பாகம் அசோகன் பாணியில் மெருகிடப் பட்டுள்ளது.

பகிராவுக் கண்மையிலுள்ள கோல்மா என்னுமிடத்திலுள்ள தூணும், இராம்பூர்வாவிலுள்ள தூணும் பிந்துசாரன் காலத்தில் செதுக்கப் பெற்றவையென்று ஆர். பி. சாந்தா என்பார் கருதுகிறார். இவற்றிலுள்ள போதிகைகள் தூண் தலைப்பிற்குப் பொருந்துமாறு அமைந்திருக்கவில்லை. இராம்பூர்வாவிலுள்ள தூண் தலைப்பில் காணப்படும் எருது அதன் தலைப்பிற்குப் பொருந்துமாறு செதுக்கப்பெறவில்லை. இத் தூண் தலைப்பிலுள்ள எருதின் சின்னம் சைவத்தின் சின்னமென்றும், மற்றொரு தூண் தலைப்பிலுள்ள அரிமாவின் சின்னம் கொற்றவையின் சின்னமென்றும் கொண்டு கொற்றவை வழிபாடும் சிவன் வழிபாடும் மௌரியர் காலத்தில் இருந்தனவெனக் கூறுகின்றனர். சங்கிசாவிலுள்ள தூண் தலைப்பில் காணப்படும் யானையின் உருவம் இந்திரனுடைய சின்னமாகவும், லௌரியாஅரராசா என்னுமிடத்தில் காணப்படும் தூண் தலைப்பிலுள்ள கருடனின் உருவம் விஷ்ணுவின் சின்னமாகவும் கொள்ளப்படுகிறது. சேலம்பூரில் சிதைந்து காணப்படும் நான்கு எருதுகளையுடைய தூண் தலைப்பின் சின்னம் மௌரியர் காலத்தைச் சேர்ந்ததாகும்., இவற்றையடிப்படையாகக் கொண்டுதான் நாம் தொடக்கத்தில் சைவமும் வைணவமும், கொற்றவை வழிபாடும் மௌரியர் காலத்தில் வழக்காற்றிலிருந்தனவெனக் கூறினோம்.

சாரநாத்திலும் புத்தகயையிலும் காணப்படும் அசோகர் கால நூக்கிணை வேலிகள் இக் காலத்து மிகச்சிறந்த சிற்பக்கலைச் சின்ன

மாகத் திகழ்கின்றன. பாட்னாவில் கிடைத்த இயக்கியரின் உருவச் சிலைகளும் சாஞ்சியில் கிடைத்த கல்லாலான குடையும், திதார்-காஞ்சில் கிடைத்த இயக்கியின் உருவச் சிலையும், பர்க்காமில் கிடைத்த முழுவுருவச் சிலையும், லோகானிப்பூரில் கிடைத்துள்ள இரண்டு தீர்த்தங்கரரின் சிலைகளும், பரோடாவில் கிடைத்துள்ள ஓர் இயக்கன் அல்லது அரசனின் சிலை முண்டப் பகுதியும் சுன்னரி லிருந்து கொண்டுவரப்பட்ட சந்தனக் கற்களாலானவை யென்பதை அடிப்படையாகக் கொண்டும், இவற்றில் காணப்படும் அழகிய மெருகுத் தன்மையைக் கொண்டும், இவையாவும் மௌரியர் காலக் கலைச் சின்னங்களென்னும் முடிவுக்கு வரலாம். மௌரியர் காலக் கலைஞர்கள் கற்களைச் செதுக்கி மெருகேற்றும் கலையில் வல்லவர்களாக இருந்தார்களென்பதைப் பிப்பிரவாவில் கிடைத்துள்ள கண்ணாடிபோல் மின்னும் கல்லாலான உண் கலத்தையும், பட்டிபுரோலுத் துமுளியில் காணப்படும் பெட்டகத்தையும் கொண்டு அறியலாம். இவர்கள் சிறந்த தட்டார்களென்பதை ஒவ்வொரு சிற்பத்திலும் காணப்படும் அணிகலன்களைக் கொண்டும் அறியலாம்.

இயல் 2

சுங்கர், கன்வாயினர் சிற்பங்கள்

மௌரியர்களுக்குப் பிறகு அவர்களால் வளர்க்கப்பெற்ற சிற்பக்கலை சுங்கர்களாலும் கன்வாயினர்களாலும் தொடர்ந்து வளர்ச்சி பெற்றது. பாரத், புத்தகயை, சாஞ்சி, காந்தகிரி, உதயகிரி ஆகிய இடங்களிலுள்ள சிற்பங்கள் மௌரியர்களாலும், அவர்களுக்குப் பின்வந்த சுங்க, கன்வாயினர்களாலும் தொடர்ந்து வளர்க்கப்பெற்றவையாகும். இவற்றில் பெரும்பாலானவை புத்த சமயச் சிற்பங்களாயுள்ளன. ஆயினும் அவற்றில் எதிரொளிக்கும் உணர்வுகளும், தத்துவங்களும் அக்கால மக்களின் பண்பாட்டையும் பிறவற்றையும் உள்ளடக்கியுள்ளன. ஆனால் மௌரியர் கலைக்கு மாறாகவும் அவையுணர்த்தும் தத்துவத்திற்கு எதிராகவும் சுங்க, கன்வாயினர் கலைகள் படைக்கப்பட்டன வென்பதே வரலாற்றுண்மையாகும். அத்தோடு இவர்களின் கலைகளில் காணப்படும் கலைநுணுக்கமும், உள்நோக்கமும்கூட வேறுபட்டு நிற்கின்றன.

பாரத், புத்தகயை, சாஞ்சி, அமராவதி போன்ற இடங்களிலுள்ள நூக்கிணைப்புகளிலும், தூண்களிலுமுள்ள சிற்பங்களில் அக்கால இந்திய மக்களின் வாழ்க்கைத் தத்துவத்தையும், நடையுடைத் தோற்றங்களையும், ஆடையணிகலன்களையும் பற்றி அறிந்து கொள்வதற்கு ஏந்தாகவுள்ளன. எனவேதான் இச் சிற்பங்களைத் தொடக்ககாலப் புத்த சமய வரலாற்றை அறிவதற்கான மூலச் சிற்பங்கள் என்கின்றனர். காந்தகிரி, உதயகிரி ஆகிய குடைவரைகளிலுள்ள சிற்பவணிகளும் இத்தகைய குமுகாயப் பண்பாட்டு வரலாற்றிற்குச் சான்றுகளாயுள்ளன. இவற்றில் காணப்படும் தனிக்கல் சிற்பமாயினும், தொடர் சிற்பவணிகளாயினும் கட்டடத்தோடு இணைந்த உறுப்புகளாய்க் காணப்படுவதால், கட்டடத்தைவிட இவற்றால் விளக்கப்படும் கருத்துகளே நமக்கு

முகாமை வாய்ந்தவையாகக் காணப்படுகின்றன. இத் துமுளி களிலுள்ள நூக்கிணைப்புகளிலும், கட்டடப் பகுதிகளிலுமுள்ள நீள்சதுர வடிவிலான (பெரும்பாலான) கற்றுண்டுகளில் இச் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. கருத்துகளைத் தொடர்ந்து விளக்கிச் செல்லும் சிற்பங்களைத் தொடர் சிற்பங்கள் அல்லது சாரணச் சித்திரங்கள் என்பர். இத்தகைய சிற்பங்களையும், ஓவியங்களையும் பண்டைக்கால முதலே புராண இதிகாசக் கதைகளை விளக்குவதற்காக இந்தியர்கள் சமைத்துக் காட்டினார் களென்பதையும், அத்தகைய கதைகளை விளக்கும் சிற்பங்களை அல்லது ஓவியங்களைப் 'பாடச் சித்திரங்கள்' என்று அழைத்தார் களென்பதையும் அறிகிறோம். பாரத், சாஞ்சி ஆகிய துமுளி களிலுள்ள தோரணவாயில்களின் குறுக்கே செல்லும் கல்வரிசை களில் காணப்படும் சிற்பங்கள் தொடர் கருத்தை விளக்குவன வாகவுள்ளன. இனி, தனித்தனியே இவற்றைக் காண்போம்.

1. பாரத் சிற்பங்கள்

அலகாபாதுக்கும் ஜப்பல்பூருக்கும் நடுவிலுள்ள பாரத் (Bharhut) என்னுமிடத்திலுள்ள புத்தத் துமுளியைக் கி.பி. 1873-ல் கன்னிங்காம் என்பார் முதன் முதலில் கண்டுபிடித்தார். மண்மூடி அழிந்துபட்டிருந்த இத் துமுளியைக் காப்பாற்றிய இவர் இதிலிருந்த பெரும்பகுதியான சிற்பங்களைக் கல்கத்தாப் பொருட் காட்சிச் சாலைக்கு அனுப்பினார். இந்தியத் துமுளிகளில் மிகப் பெரிய நூக்கிணைப்பு வேலியை உடையது பாரத் துமுளியாகும். இவ் வேலியின் குறுக்கு நெடுக்குக் கற்களிலும் பிற கற்றுண்டு களிலுந்தான் புத்தரின் பிறப்பியக் கதைகளைச் சித்திரிக்கும் சிற்பங்கள் அழகாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. நூக்கிணைப்பு களிலும், தூண்களிலும், தோரண வாயில்களிலுமுள்ள சிற்பங் களும், சோடனைகளும், ஒப்பனைகளும் புத்தசமயக் கதைகளையும், தத்துவங்களையும் விளக்குவனவாகவுள்ளன. தோரணவாயிலி லுள்ள தூண் நான்கு பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு ஒவ்வொரு பகுதியிலும், ஒவ்வொருவகைச் சிற்பவணி செதுக்கப்பட்டுள்ளது. கிழக்குப் பக்கத்திலுள்ள தோரணவாயில் சுங்கர் காலத்தில் அமைக்கப்பட்டது. இதற்கான கல்வெட்டுச் சான்றும் காணப் படுகிறது. பாரத் துமுளியில் புத்தரின் பிறப்பியக் கதைகளை விளக்கும் சிற்பங்களில் அசாதசத்துரு, பிரசேனசித்து ஆகிய அரசர்கள் புத்தரைச் சென்று வணங்கிய காட்சிகளும் சிற்பங் களாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. அசாதசத்துரு யானைமீதும், பிரசேனசித்து தேரின்மீதும் சென்று புத்தரை வணங்குகின்றனர். சராவசுத்தியிலுள்ள சேதவனம் என்னும் மடாலயத்தின் வடிவத்

தையும் இத் துமுளியில் சிற்பவடிவில் வடித்துள்ளனர். அதனை யடுத்து மாமரமும், கோயிலும், செல்வனும் ஆனந்த பிண்டி கனும் காணப்படுகின்றனர். ஆனந்த பிண்டிகன் வண்டி நிறையப் பொன் கட்டிகளை ஏற்றிவந்து கோயிலுக்கு எதிரி லுள்ள கரடுமுருடான தோட்டத்தில் வரிசையாக அடுக்கிக் கோயிலுக்குச் செல்வதற்கான பொன்வழியமைக்கும் காட்சி அழகாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இவற்றைத்தவிர இயக்கர், தேவதைகள், நாகராசாக்கள் ஆகியோரின் உருவச் சிலைகளும் இங்குக் காணப்படுகின்றன. தோரணவாயில்களைக் காக்கும் குபேரன்,தேவர்கள், நாகர்கள் ஆகியோரின் சிற்பங்களும் வியத்தகு முறையில் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. பல்வேறு வகையான விலங்குகள், மரங்கள், ஓடங்கள், குதிரைகள், தேர்கள், மாட்டுவண்டிகள், இன்னியங்கள், பதாகைகள், மற்றும் அரசச் சின்னங்கள் முதலி யனவும் இத் துமுளியில் சிற்பங்களாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. நூக்கிணைப்பு வேலியிலுள்ள கம்பங்கள் முழுவதும் ஒரே வகை யான மலர்ச் சோடனையும், அவற்றிற்குக் குறுக்கே செல்லும் பட்டைகளின் பாதிப் பகுதிக்குமேல் இதேபோன்ற மலர்ச் சோடனைகளும் பொருத்தமாகவும் அழகாகவும் செதுக்கப் பட்டுள்ளன. இவற்றைத் தவிர வேடிக்கை விளையாட்டுகளைச் செய்யும் குரங்குகளின் காட்சிகளும் ஒரு மாந்தனுடைய ஒரு பல்லைப் பிடுங்குவதற்கு மிகப்பெரிய கொறடைப் பல்லில் பொருத்திவிட்டு யானையை இழுக்கச் செய்யும் வேடிக்கைக் காட்சியும், ஓர் யானையைப் பல குரங்குகள் சூழ்ந்து கொண்டு கயிற்றால் கட்டி இழுத்துச் செல்லும் காட்சியும் நகைச்சுவைக் காட்சிகளாயுள்ளன. இத்தகைய தனிக் காட்சிகள் நூக்கிணைப்பு வேலியின் கம்பங்களிலும், குறுக்குப் பட்டைகளிலும் வட்டத் திற்குள் அல்லது மலர்மேட்டிலும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

வரலாற்றடிப்படையில் நோக்கும்போது பாரத் நூக்கிணைப்பு வேலி ஓர் அழியாத மூலச் சின்னமாகவுள்ளதென்றும், குறிப்பாக இந்தியச் சிற்பக்கலை படிப்படியாக எவ்வாறு வளர்ச்சியடைந்த தென்பதை அறிவதற்கான சிறந்த வரலாற்றேட்டமாக இது காணப்படுகிறதென்றும், இந்தியக்கலை கிரேக்க, உரோமக் கலை களுடன் தொடர்பு கொண்டபின் காந்தாரக் கலை என்னும் ஒரு வகைப் புதுப்பாணியாக வளர்ச்சியடைவதற்கு முன் தனக்கேயுரிய தத்துவத்துடனும், நுணுக்கத்துடனும் எவ்வாறு அமைந்திருந்த தென்பதை எடுத்துக்காட்டுவதற்கே பாரத் சிற்பக்கலை பொலி வுற்று நிற்கிறதென்றும் ஃபர்குசன் கூறுகிறார். மேலும் இதிலுள்ள சிற்பங்கள் எகிப்திலிருந்தோ பாபிலோனியாவிலிருந்தோ அசிரியா விலிருந்தோ நேரடியாகக் கடன் வாங்கப்பட்டவையென்றே,

தூய்மையான இந்திய மூலத்தாலானவையென்றோ துணிந்து கூற முடியவில்லை. இதிலுள்ள தூண் தலைப்புகள் பெர்சி போலிசு தூண் தலைப்புகளை ஒத்துள்ளன; இதைப்போலவே தேனுறிஞ்சும் சோடனையும் பெர்சி போலிசுப் பாணியில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இவையிரண்டைத் தவிர் நூக்கிணைப்பு வேலியில் செதுக்கப் பட்டுள்ள எல்லாச் சிற்பங்களும் இந்தியப் பாணியில் இந்தியர் களால் செதுக்கப் பட்டவையே என்கிறார் ஜேம்ஸ் ஃபர்குசன்*. இக் கருத்தை இ. பி. ஹேவலும் ஏற்கிறார்.

பாரத் துமுளியில் காணப்படும் சிற்பங்களில் புத்தருடைய உருவமேயில்லை. அஃதாவது அவரையொரு துறவி உருவில் கூட இதில் நாம் காணமுடியவில்லை. மாந்தர்கள், விலங்குகள், போதி மரம் முதலியவற்றில் புனிதத் தன்மையிருப்பதாக அசோகர் காலத்துப் புத்த சமயத்தவர் கண்டிருக்கலாம். ஆனால் புத்தரை வழிபடும் வழக்கம் அசோகர் காலத்திலில்லை. எனவேதான் அசோகர் காலத்தில் செதுக்கப்பட்ட பாரத் சிற்பங்களில் புத்தரின் உருவம் காணப்படவில்லை. பாரத் சிற்பங்கள் முழுமை பெறாத கலையழகையுடையனவாகும். அஃதாவது காந்தாரக்கலை தோன்று வதற்குமுன் இவை இந்தியச் சிற்பிகளால் படைக்கப்பட்டன. ஆகவே நாம் முன்பு குறிப்பிட்டதைப்போல் கலைநுணுக்கம் தெரி யாத கலைஞர்களால் இவை படைக்கப்பட்டவையெனக் கூறுவதை விட அக் காலத்தில் சிற்பக்கலை பெற்றிருந்த வளர்ச்சியில் இவை தலைசிறந்தவையாகக் காணப்பட்டனவெனலாம். சுதர்சன இயக்கி என அழைக்கப்படும் தேவதையின் உருவமே இங்குக் காணப்படும் உருவங்களில் அழகும் பொலிவுமுடையதாய்க் காணப்படுகிறது. இவ்வுருவம் நான்கு தோரண வாயில்களிலும் வாயிற்காக்கும் தேவதையாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதையும் பிற சிற்பங்களையும் கூர்ந்து நோக்கும்போது இரண்டு உண்மைகள் பெறப்படுகின்றன. ஒன்று இவற்றில் கையாளப் பெற்றுள்ள செதுக்கும் நுட்பம் மரத்தச்சுப் பாணிபோல் கையாளப் பெற்றுள்ளது; மற்றொன்று ஒவ்வொரு சிற்பமும் ஒளிவு மறைவற்ற இயற்கைக் கூறுபாடாக ஆக்கப்பட்டுள்ளது. எனவேதான் இடுப்பும், மார்பகமும் கலையழகோடு காட்சியளிக்குமாறு படைக்கப் பெறவில்லை. இவ்வாறு இயற்கையை உள்ளவாறே படைப்பதுதான் இந்தியக் கலைஞர்களிடம் தொன்று தொட்டே காணப்படும் மரபுவழிக் கைத்திறனாகு மென்கிறார் இ.பி. ஹேவல். ஆகவே சிற்பக்கலையின் தொடக்க கால வரலாற்றில் படைக்

* James, Fergusson—'History of Indian Architecture'

கப்பட்ட பாரத் சிற்பங்களில் உடற் கூற்றியல், ஒப்பனையியல் முதலியவை அன்றைய அறிவை அடிப்படையாகக் கொண்டு சிறப்பாகப் படைக்கப் பட்டுள்ளதெனலாமே யொழிய, மிகவும் தாழ்வுற்றுள்ளதெனக் கூறமுடியாது. பிற்காலத்தில் கிரேக்கர், உரோமர் உறவால் வளர்ந்த காந்தாரக் கலைகளோடு இதனை ஒப்பிட்டு நோக்கினும் இதிலுள்ள இயற்கை யழகும் இளமையும் நமக்கொரு தனியின்பத்தையே தருகிறது. பாரத் சிற்பங்களையும், சாஞ்சிச் சிற்பங்களையும் படைத்த இந்தியக் கலைஞர்கள் காந்தாரக் கலையில் கொண்ட வேட்கையால் புதிய பாணியைக் கண்மூடிக் கொண்டு பின்பற்றும் இரண்டாந்தரக் கலைஞர்களாகி விட்டனரே யொழிய, இவைபோன்ற தன்மயமான இயற்கையை உள்ளபடியே வெளிப்படுத்தும் இந்தியக் கூறுபாட்டை இழந்து நின்று விட்டன ரென்று இ. பி. ஹேவல் கூறுகிறார். பாரத் சிற்பங்கள் மௌரியர் காலத்தில் தொடங்கப்பட்டனவாயினும் சுங்கர் காலத்திற்கும் அவை உரியனவென்பதால் ஈண்டு அதனை விளக்கினோம். குறிப் பாகச், சுங்கர், கன்வாயினர் காலத்துக் கலைஞர்கள் மாந்தர் உருவங்களைப் படைப்பதில் மிகவும் கைதேர்ந்தவர்களென்பதனை இதில் காணப்படும் ஆண் பெண் உருவங்களைக் கொண்டு அறிய லாம். புத்தகயையில் காணப்படும் ஆண்பெண் உருவப்பாணிகள் இதனைப் பின்பற்றியே படைக்கப் பெற்றவையெனக் கூறினும் பொருத்தமாகும். பாரத்திலுள்ள நூக்கிணைச் சிற்பவணிகளைப் போன்றே பெசுநகர் நூக்கிணைப்புகளிலும் காணப்படுகின்றன. அதில் ஊர்வலக்காட்சியொன்று அழகாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இரு பகுதிகளாகக் காணும் இக் காட்சியின் நடுவில் தாமரைக் கொடிமலரொப்பனை செதுக்கப்பட்டுள்ளது. தூண்களில் பல்வேறு சிற்பவணிகள் காணப்படுகின்றன.

2. புத்தகயைச் சிற்பங்கள்

பாரத்திலும் பெசுநகரிலும் உள்ளதைப்போலவே நூக்கிணைப் புகளில் அழகாகச் செதுக்கப்பட்ட சிற்பவணிகள் புத்தகயையி லுள்ள நூக்கிணைப்பில் காணப்படுகின்றன. ஏறத்தாழ முப்பது கற்றுண்டுகளில் செதுக்கப்பட்டுள்ள பல்வேறு சிற்பங்களைப் புத்த கயையில் காணலாம். பெரும்பாலானவை நூக்கிணைப்பின் அடிப் பகுதியில் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. சில விந்தைக் காட்சிகளாகவும், சில விந்தை விலங்குகளாகவும், புனித மரங்களாகவும், மாந்தர் உருவங்களாகவும் காணப்படுகின்றன. குறுக்குச் சட்டங்களில் விலங்குகளை வரிசையாகவுடைய விலங்குகளின் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இதேபோன்ற விலங்குச் சிற்பவணி அமராவதியிலும் காணப்படுகிறது. நூக்கிணை வேலியின் நெடுஞ்

சட்டத்தில் மீனின் உடலையும் அரக்கனின் முகத்தையுமுடைய ஒரு விந்தையணி படைக்கப்பட்டுள்ளது. நெடுஞ் சட்டத்தில் வட்ட வடிவில் செதுக்கப்பெற்றுள்ள மலர் மேடைகளில் காணப்படும் சிற்பங்களில் குறிப்பிடத்தக்கவை இறக்கைகளையுடைய அரிமா, எருது, குதிரையுடலையும் மாந்தமுண்டத்தையுமுடைய விந்தைப் படைப்பு முதலியனவாம். இறக்கைகளையுடைய விலங்குகளைப் படைக்கும் கலை பெரும்பாலும் மேலையாசியா அல்லது கிரேக்க நாடுகளிலிருந்து பெறப்பட்டிருக்க வேண்டுமென்று பர்.வி.ஏ. சிமிது கருதுகிறார். இத்தகைய உருவங்கள் மேலைக் கடற்கரையி லுள்ள குடைவரைகளிலும் காணப்படுகின்றன. ஆனால் இவை கிறித்து பிறப்பதற்கு முன்பே செதுக்கப்பட்டவையென்பதையும் நினைவு கூர்தல் வேண்டும். இவ்வாறு விலங்குகளுக்கு இறக்கை களை வைத்துப் படைக்கும் கலை சோடனைக்காகவோ ஒப்பனைக் காகவோ இருக்கலாமெனச் சிலரும், இதிலோர் அறிவியல் தத்துவம் அடங்கியிருக்கிறதெனச் சிலரும் கருதுகின்றனர்.

விலங்கின் உடலும், மாந்தவுடலும் இணைந்தாற்போல் காணப்படும் கலப்பின உருவங்களைப் படைக்கும் கலை பண்டைய ஆசிய நாடுகளில் அறியப்பட்டிருந்தது. குறிப்பாக, மீனின் உடலை யும் அரக்கர் முண்டத்தையுமுடைய உருவங்கள் கிரேக்க, மேலை யாசியக் கலைகளில் காணப்படுகின்றன. இங்கிருந்துதான் இவை பெறப்பட்டிருக்க வேண்டுமென்றும் கருதப்படுகிறது. குதிரை முகத்தையுடைய பெண்ணின் உருவம் இங்குக் காணப்படுகிறது. இதனைக் கின்னரவுருவ மென்பர். இத்தகைய உருவம் பாட்னு விலும் காணப்படுகிறது. கணவனும் மனைவியும் இணைந்து அமர்ந்துள்ள இரட்டை (மிதுனம்) யுருவம் தாமரை மேட்டில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வாறு மிகப் பேரளவில் தாமரை மலர்கள் செதுக்கப்பட்டு அவற்றின் நடுவிலுள்ள மேட்டில் சிற்பங் கள் செதுக்கப்பட்டிருப்பது புத்தகயையில் காணப்படும் ஒரு சிறப்பியல்பாகும். நூக்கிணை வேலியின் நெடுஞ்சட்டமொன்றில் போதிமரத்தின் உருவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அதனைச் சுற்றிலும் நூக்கிணை வேலியும், இருமருங்கிலும் குடைகளும் மற்றும் புனிதச் சின்னங்களும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. மற்றொரு கம்பத்தில் அழகிய மேடையின்மீது ஒப்பனைச் சோடனையின் நடுவில் அறச் சகடம் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இவையிரண்டும் புத்த சமயச் சின்னங்களாகக் காட்சியளிப்பதோடு முன்னதிலுள்ள நூக்கிணைப்பு வேலியும் புத்த சமயப் புனிதச் சின்னமாகக் கொள்ளப்பட்டிருப் பதை அறிகிறோம். இந்தியக் கலைகள் யாவற்றிலும் தாமரையின் உருவம் பல்வேறு வகையாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. ஆனால் புத்தகயையில் மட்டுமே அதன் உருவமும் அழகும் முழுமை

பெற்றுள்ளது. பாதி நாககன்னியுருவிலும், பாதி மீனுருவிலும் காணப்படும் உருவங்களும், கின்னர உருவங்களும் பிற்காலக் காந்தாரச் சிற்பங்களிலும், வடமதுரைச் சிற்பங்களிலும் காணப்படுகின்றன.

3. சாஞ்சிச் சிற்பங்கள்

இன்றைய மத்தியப் பிரதேசத்தில் காணப்படும் சாஞ்சித் துமுளி அசோகர் காலத்தில் தொடங்கப்பட்டு ஏறத்தாழக் கி. பி. 140-ல் முடிக்கப்பட்டிருக்க வேண்டுமெனக் கருதப்படுகிறது. இன்று இந்தியாவிலுள்ள தொல்பொருட் சின்னங்களில் ஓரளவு முழுமையாகக் காக்கப்பட்டு அதே நிலையில் வைக்கப்பட்டிருக்கும் சின்னம் சாஞ்சித் துமுளி மட்டுமேயாகுமெனக் கூறலாம். இந் நிலையில் இதனைக் காப்பாற்றி நிலைப்படுத்திய பெருமை அன்றைய தொல்பொருள் துறையின் இயக்குநராயிருந்த வயவர் சாண் மார்சலையே சாரும். இத் துமுளியின் நாற்புறமுள்ள தோரண ஒரே மாதிரியாகவும் ஒரே உயரத்திலும் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. வாயில்கள் இவற்றுள் கிழக்குப்புறமுள்ள தோரணவாயிலே முதன் முதலில் அமைக்கப்பட்டதென்று அறிஞர் பலரும் கருதுகின்றனர். இதிலுள்ள தூண் தலைப்புகளில் முதுகுப்புறம் இணைந்து பல்வேறு பாணிகளில் காணப்படும் நான்கு அரிமாக்களின் உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. சுருங்கக்கூறின் இவ்வுருவங்கள் அசோகரின் சாரநாத் தூண் தலைப்பிலுள்ளதைப் போலவே அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஆனால் சாரநாத் தூணிலுள்ள அரிமாச் சிற்பங்களில் காணப்படும் கலையழகு இவற்றில் காணப்படவில்லை. வடக்கு, கிழக்கு ஆகிய இரு திசைகளிலுமுள்ள தோரணவாயில் தூண்களில் பின்புறம் இணைந்து காணப்படும் யானைகளின் உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றின்மீது வீரர்கள் அமர்ந்துள்ளனர். இத் தோரண வாயில்களின் மேற்பாகம் நூக்கிணைப்பைப் போலவே மூன்று குறுக்குத் தூண்களையும் நடுவில் மூன்று சிறு நெடுந்தூண்களையும் பெற்றுள்ளன. குறுக்குத் தூண்களின் இரு முனைகளிலும் வளை சுருள்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது கிழக்குப் பக்கத்திலுள்ள தோரணவாயிலின் மேற்பகுதியாகும். இதன் முதல் அல்லது அடிக்குறுக்குச் சட்டத்தின் நடுவில் அழகிய துமுளியின் உருவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் இருமருங்கிலும் யானைகள் நின்று அதனை வணங்குகின்றன. அதற்கு நேர் மேற்புறத்தில் இரண்டாவது குறுக்குச் சட்டத்தின் நடுவில் போதிமரம் காணப்படுகிறது. அதன் இருமருங்கிலும் அரிமாக்கள், எருமைகள் முதலிய விலங்குகளும், ஐந்தலை நாகமும் அதனை வணங்குவதுபோல் காட்சியளித்

கின்றன. இதற்கு நேர் மேலேயுள்ள மூன்றாவது குறுக்குச் சட்டத்தில் போதிமரம் போன்ற ஒப்பனைச் சிற்பங்களையும், அதனை வணங்கும் மாந்தரையும் காண்கிறோம். இத் தோரண வாயிலில் இம் மூன்று குறுக்குச் சட்டங்களும் இணையுமிடங்களிலும் அவற்றிற்கிடையிலுள்ள பகுதிகளிலும் வலப்புற, இடப்புறத் தூண்களில் ஒரே மாதிரியான சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. வலப்புறத்தில் முதல் குறுக்குச் சட்டம் பொருந்தியுள்ள தூண் பகுதியில் ஓர் ஆணும் பெண்ணும் தனித்தனியே, கொம்புள்ள ஆடுபோன்ற விலங்குகளின் மீதமர்ந்து எதிரும் புதிருமாகக் காட்சி யளிக்கின்றனர். இதற்குமேல் இலைக்கொத்தணி யொப்பனை காணப்படுகிறது. இரண்டாவது குறுக்குச் சட்டம் இணையு மிடத்தில் ஆணும் பெண்ணும் ஒட்டகம் போன்ற விலங்குகளின் மீதமர்ந்து எதிரும்புதிருமாகக் காட்சியளிக்கின்றனர். இதற்கு மேலுள்ள பகுதியில் துமுளியின் உருவமும், அதன் இருமருங்கிலும் அதனை வணங்கும் ஆண் பெண் உருவங்களும் காணப்படுகின்றன. இதற்குமேல் மூன்றாவது சட்டம் இணையுமிடத்தில் பறக்கும் அரிமாக்களின்மீது அமர்ந்து காணப்படும் உருவங்கள் எதிரும் புதிருமாகவுள்ளன. இதே சீர்வரிசையில்தான் இடப்புறமுள்ள தூணிலும் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. வலப்புறத்துத் தூணின் உச்சிப்பகுதியில் மூன்றாவது குறுக்குச் சட்டமும் இரண் டாவது குறுக்குச் சட்டமும் இணையும் முனையின் நடுவில் ஓர் யானை செல்லுவதுபோல் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அதன்மீது யானைப் பாகனும் அதன் பின்புறத்தில் ஓர் ஆசனத்தில் அரசனும் அமர்ந் திருப்பதுபோல் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. தூணின் முனைகளிலும் குறுக்குச் சட்டத்தின் விளிம்புகளிலும் நூக்கிணைப்பின் உருவம் செதுக்கப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்க சிறப்பியல்பாகும். இதே போன்ற இயக்கியின் உருவம் இத் தூணின் அடிப்பகுதியிலும் காணப்படுகிறது. இவ்வாறு சாஞ்சியிலுள்ள சிற்பங்கள் யாவும், அதன் தோரணவாயிற் கம்பங்களிலும் மேற்புறத்திலுள்ள குறுக்குச் சட்டத்திலுமே பெரும்பகுதி காணப்படுகின்றன. இச் சிற்பங்கள் யாவற்றையும் நன்கு ஆய்ந்த தலையாய கலைஞர்களும் இவை விளக்கிக்காட்டும் கருத்துகளை நன்கு ஊகித்து விளக்க வில்லை. சுருங்கக்கூறின் சாஞ்சியில் காணப்படும் சிற்பங்களில் பெரும்பகுதி விலங்கினங்களாகவும், செடி கொடிச் சோடனை களாகவும் காணப்படுகின்றன. பாரத்தில் காணப்படும் சிற்பங் களைவிட இவை நுண்ணிய வேலைப்பாட்டிலும் சோடனையிலும் மேம்பட்டவைகளாய்க் காணப்படுகின்றன. பாரத்தில் காணப் படும் இயக்கியின் உருவத்தையும் சாஞ்சியில் காணப்படும் இயக் கியின் உருவத்தையும் ஒப்பிட்டு இதனை அறியலாம்.

இங்குக் காணப்படும் ஒரு சில காட்சிகள் புத்தரின் வாழ்க்கையொடு தொடர்புடையனவாகும். எடுத்துக்காட்டாகப் புத்தர் ஒரு கருநாகத்தையடக்கிய காட்சியும், உருவவேலாவனத்தில் தன் மாணுக்கரான காசியப்பருக்குப் போதித்த காட்சியும் இங்குச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. புத்தர் நீர்மேல் நடக்கும் காட்சியும், பிம்பிசாரன் இரு குதிரைகள் பூட்டிய தேரில் இராசகிருக அரண்மனை வாயிலில் வந்திறங்கும் காட்சியும் இங்குச் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளன. இவையாவும் நம்முடைய ஊகமே தவிர, இச் சிற்பங்கள் வேறு பொருளையும் உணர்த்தி நிற்கலாம்.

பாரத்திலுள்ள சிற்பங்களைப் போலவே சாஞ்சியிலுள்ள சிற்பங்களும் இந்திய மூலத்தினுலான இந்தியர் உணர்வை வெளிப் படுத்தும் இயற்கையான சிற்பங்களாகுமென்கிருர் இ.பி. ஹேவல். இதில் காணப்படும் ஆண் பெண் உருவங்கள் பல்வேறு பாணிகளினுலான இந்திய உருவங்களேயென்றும், இவற்றை மேற்கத்தியக் கலைகளோடு ஒப்பிட்டு உயர்வுதாழ்வு காணுதல் பொருந்தா தென்றும் ஃபர்குசன் கூறுகிருர். திருமகள், யோகி, துறவி முதலியோரின் உருவங்கள் இதில் காணப்படுகின்றன. யோகியின் உருவத்தை ‘தியான புத்தர்’ என்றும், துறவியுருவத்தைப் புத்தரென்றும் கொண்டுதான் புத்தரின் வாழ்க்கையொடு தொடர் புடைய ஒரு சில நிகழ்ச்சிகளை மேற்கண்டவாறு சிலர் விளக்கியுள்ளனர். ஆனுல் இக் காலம்வரை புத்தருக்கு உருவம்கொடுத்து வழிபடும் பண்பாடு ஏற்படவில்லையென்பதையே சாஞ்சிச் சிற்பங்களிலிருந்து அறியமுடிகிறது. வளைவடைப்பிற்குள் காணப்படும் இயக்கி வலக்கையைக் கிளைக்குள் செருகிக்கொண்டு இடக்கையால் கிளை முனையைப் பிடித்துக்கொண்டு வலக்காலையூன்றி, இடக்காலை மடக்கி முக்கோண அடைப்பிற்குள் காணப்படும் வெறும் மேனியான சிற்பம் கிரேக்கப் பாணியாலானதென்பர். இதுபோன்ற கலைநுட்பத்தையும் அழகையும் பிற்காலக் காந்தாரக் கலையிலும் காண முடியாதென்கிருர் இ.பி. ஹேவல். இத்தகைய சிற்பங்களை அக் காலக்கலைஞர்கள் மிக எளிதில் செதுக்கமுடிந்தது. ஏனெனில் அவர்கள் தங்களுக்குக் கைவந்த மரத் தச்சுப் பாணியிலேயே இத்தகைய சிற்பங்களையும் எளிதில் செதுக்கிவிட்டனர். இவ்வாறு அசோகர் காலத்திலிருந்து சுங்கர், கன்வாயினர் காலம்வரை நாம் காணும் இத்தகைய விந்தைச் சிற்பக்கலையில் அறிந்தோ அறியாமலோ அயலகச் சாயல் படிந்துவிட்டிருக்கிறது. ஆனுல் பிற் காலத்தில்தான் நாம் அதனைத் தெளிவாகவும், ‘காந்தாரக்கலை’ என்னும் தனிப் பெயராகவும் விளக்கமுடிகிறது. அக் காந்தாரக் கலையும் இந்தியக் கலையை ஆட்டிப்படைத்து ஆளுமைபெற முடியவில்லை. ஆனுல் கிரேக்கநாட்டுக் கலைநுட்பத்தையும் ஒரு சில

கோட்பாடுகளையும் இந்தியக் கலைப் பெருங்கடலில் கரைத்து விட்டது.

பாரத், புத்தகயை, சாஞ்சி ஆகியவிடங்களில் இதுவரை நாம் கண்ட சிற்பங்களின் வரலாறு மௌரியர் காலத்தில் தொடங்கிச் சுங்கர், கன்வாயினர் காலத்தில் புகழ்பெற்று நின்றதென்பதை உணர்கிறோம். முதன்முறையாக இச் சிற்பங்கள் இந்தியக் குமுகாய, சமய, வாழ்வியல் நெறிமுறைகளை எதிரொளிப்பதை இம் மூன்றிடங்களிலுமுள்ள சிற்பங்களிலிருந்து அறிகிறோம். குறிப்பாக மையத்தேசத்தில் புத்தசமயம் பெற்றிருந்த பேராளுமை இச் சிற்பங்களில் எதிரொளிக்கின்றன. இச் சமயத்தின் பண்பாட்டோடு இத் தேசத்திலிருந்த ஊர்வழி, மரபுவழிப் பண்புகளும் இணைந்து மேலையாசியா என்னும் பெரும் நிலவழிப் பண்பாட்டுடன்கூடி இத்தகைய பல்வேறு சிற்பங்களையும் படைத்தனவெனக் கூறுதலே பொருத்தமாகும். இதனைவிடுத்து இச் சிற்பங்களுக்கு மூலக் கூறுபாடுகளும், தத்துவங்களும் அயல் நாடுகளிலிருந்து பெறப்பட்டனவென்பது பொருத்தமாகாது. இவற்றில் காணப்படும் பண்புகள் இனிவரும் சிற்பங்களிலும் காணப்படுவதைக் கொண்டு இக் கருத்தை எளிதில் அறியலாம்.

4. மேலை இந்தியச் சிற்பங்கள்

மேலை இந்தியக் கடற்கரைப் பகுதியிலுள்ள கொண்டேனி, பாச்சா, போத்சா, கர்லி ஆகியவிடங்களில் காணப்படும் சிற்பங்களையே மேலை இந்தியச் சிற்பங்கள் என்கிறோம். முதலாவதாகப் பாச்சா (Bhaja) என்னுமிடத்தில் காணப்படும் குடைவரைகளிலுள்ள சிற்பவணிகள் பொதுவாக இந்தியாவெங்கிலும் காணப்படும் சிற்பவணிகளைப் போலவே உள்ளன. ஆனால் பண்டைய பண்புறுத கலைநுட்பத்துடன் காட்சியளிக்கின்றன. இங்குக் காணப்படும் கதிரவச் சிற்பவணி, யானைச் சிற்பவணி ஆகியவற்றை இதற்கு எடுத்துக் காட்டுகளாகக் கூறலாம். குடைவரைச் சுவர்ப் பரப்பிலிருந்து பிதுங்கி வெளியே காணும் சிற்பங்கள் மிகப் பேரளவிலும் கனமாகவும் காணப்படுவது இங்குக் காணப்படும் மற்றொரு சிறப்பியல்பாகும். அரக்கன்மீது கதிரவன் தேரூர்ந்து செல்லும் காட்சியிலும், ஐராவதம் என்னும் யானையின் தோற்றத்திலும் இப் பண்பினைக் காணலாம். மற்றபடி இங்குக் காணப்படும் வாயிற்காப்போர் உருவங்கள் பொதுவாக எங்கும் காணப்படுவதைப்போல் காணப்படுகின்றன.

பாச்சாவில் காணப்படும் சிற்பங்களைவிட மிகத்தெளிவாகவும், அழகாகவும், சீராகவும் அமைந்த கலையழகுடன் காணப்படும்

சிற்பங்கள் கார்லியில் உள்ளன. நாம் சாஞ்சித் தோரண வாயிலின் வளைவடைப்பில் கண்ட இயக்கியின் உருவத்தைப் போன்ற வெறும் மேனிகளையுடைய உருவங்கள் பல தனித்து நிற்கும் காட்சியைக் கார்லியில் காண்கின்றோம். ஆணும் பெண்ணும் அவரவர் பாணியில் அடுத்தடுத்து நிற்கும் காட்சி நம்மைப் பெரிதும் கவருகிறது. இவ்வாறு ஆணும் பெண்ணும் இணைந்து நிற்கும் காட்சியை 'மிதுனம்' என்று அழைப்பது பொருத்த முடையதாக இல்லை. வேண்டுமானால் இவர்களை இக் குடை வரையைச் செய்வித்த புரவலர்களெனலாம்.

மேலைக் கடற்கரைச் சிற்பவணிகளைப் போலவே உதயகிரி, காந்தகிரி ஆகிய ஒட்டரநாட்டுக் குடைவரைகளிலும் மிகப் பருமனான சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றை உற்று நோக்கும்போது இவை சாஞ்சிச் சிற்பங்களின் மூலத்தாலானவை யாகக் காட்சியளிக்கின்றன. இவற்றிற்கு ஒரு சில நூற்றாண்டு களுக்குப்பின் இராணிக்கும்பா, கணேசர்கும்பா ஆகிய குடைவரை களில் செதுக்கப்பட்டுள்ள சிற்பவணிகளும் இதே பாணியைப் பின்பற்றிச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

இயல் 3

ஆந்திரர் சிற்பக்கலை

நாம் இதற்கு முந்திய வியலில் சுங்கர், கன்வாயினர் சிற்பங்களைப் பற்றிக்கூறினோம். அவற்றுள் தொடக்க கால ஆந்திரர் சிற்பங்களும் அடங்கும். பொதுவாகக் கலைகளின் தோற்றங்களையும், உருவ அமைப்புகளையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு அவற்றின் காலங்களைக் கணிப்பதும் அல்லது இன்ன இன்னார் காலங்களில் இன்ன இன்ன கலைச்சின்னங்கள் படைக்கப்பட்டன வெனக் கணிப்பதும் முற்றிலும் இயலாத அல்லது வரலாற்றியலுக்குப் பொருத்தமில்லாத செயலாகும். ஆகவேதான் முந்திய வியலில் கூறிய சிற்பங்களிலும் ஆந்திரர் காலச் சிற்பங்களும் உள்ளனவெனப் பொதுவாகக் கூறினோம். ஆனால் ஆந்திரர் ஆண்ட நிலப்பகுதியில் காணப்படும் பல்வேறு கலைச் சின்னங்களும் இவர்களால் படைக்கப்பட்டவையெனத் துணிந்து கூறலாம். இவர்களின் கலைகள் ஏறத்தாழக் கி.மு. 200-லிருந்து கி.பி. 400 வரை தொடர்ந்து வளர்ச்சி பெற்றனவெனக் கூறலாம். குண்டுப் பள்ளியிலுள்ள புத்த சமயச்சிற்பங்களும் ஏலூரைச் சுற்றிலும் 75கல் வட்டத்தில் பரவலாகக் காணப்படும் புத்த சமயச் சிற்பங்களும் ஆந்திர நாட்டுக்கலைஞர்களால் படைக்கப்பட்டவையென்று பொதுவாகக் கூறலாம். அவற்றுள் பொதுவாகவும் சிறப்பாகவும் குறிப்பிடத்தக்கவிடங்கள் அமராவதி, நாகார்ச்சுன கொண்டா, சக்கையப்பேட்டை, கோலி, பட்டிபுரோலு, கண்டசாலா முதலிய இடங்களாகும். கிறித்தவவூழியின் தொடக்கத்தில் இவ்விடங்களில் படைக்கப்பட்ட புத்த சமயக்கலைகள் மிகச்சிறந்த எடுத்துக் காட்டுகளாய் விளங்கின. இவ்விடங்களில் காணப்படும் புத்த சமயக் கட்டடங்கள் உறுதிக்கும் அழகுக்கும் பெயர் போனவையாக அமைந்தது போலவே இவற்றில் காணப்படும் சிற்பங்களும் இந்தியக்கலை வரலாற்றின் மாற்றக் காலத்தில் தோன்றிய தனியியல்பு வாய்ந்த சிற்பங்களாயுள்ளன. இவற்றுள் முகாமை

வாய்ந்த அமராவதிச் சிற்பங்களையும், நாகார்ச்சுன கொண்டாச் சிற்பங்களையும் பற்றி ஒருசில கூறுவோம்.

I. அமராவதிச் சிற்பங்கள்

ஆந்திர மாநிலத்தில் குண்டூர் மாவட்டத்தில் கிருட்டிணை யாற்றின் தென்கரையில் அமைந்துள்ள சிறுநகரான அமராவதியில் வரலாற்றுச் சிறப்புமிக்க பல சிற்பங்களைக் காண்கிறோம். இந் நகரம் பண்டைய ஆந்திர மன்னர்கள் காலத்தில் தர்ணிக்கோட்டா என்று அழைக்கப்பட்டது. இங்குக் காணப்பட்ட வெண்சலவைக் கல்லாலான துமுளியில் செதுக்கப்பட்டுள்ள சிற்பங்கள், கி.மு. இரண்டாம் நூற்றுண்டின் இந்தியக்கலைச் செல்வத்தை விளக்கிக் காட்டுகின்றன. கி.மு. இரண்டாம் நூற்றுண்டில் கட்டத் தொடங்கப்பெற்ற அமராவதி கி.பி. 150-க்கும் 200-க்கும் இடைப் பட்ட கால இடைவேளையில் புதுப்பிக்கப்பட்டது. இதில் காணப் படும் சிற்பங்கள் ஏனைய துமுளிகளில் காணப்படும் சிற்பங்களைப் போலவே புத்தரின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகளையும், புத்தசமய வழி பாட்டு முறைகளையும் விளக்குவனவாகவுள்ளன. ஆனல், இதில் காணப்படும் சிற்பங்களை இரு பகுதிகளாகப் பிரித்து அறியும்போது இரண்டாம் பகுதியிலே புத்தரின் உருவங்கள் தெளிவாகக் காணப் படுகின்றன. 192 அடி விட்டமுள்ள இந்தத் துமுளி, அடி மேடைக்குமேல் ஏறத்தாழப் பதினலடி உயரமுள்ளது. மொத் தத்தில் இதன் உயரம் 90 அடிமுதல் 100 அடிவரை இருக்கலா மெனக் கருதப்படுகிறது. 20 அடியுயரத்தில் காணப்படும் இரண் டாவது வலம் வரும்பாதையிலும் 8 அடியுயரமுள்ள கைப்பிடிச் சுவரின் உட்புறத்திலும் ஒப்பனைச் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட் டிருந்தன. ஆனல், இவை யாவும் சிதைந்தபின் எஞ்சிநின்ற கற் பாளங்களைச் சென்னைப் பொருட்காட்சிசாலையில் காணலாம். இதன் முழுவுருவத்தையும் உறுப்புகளையும் இத்தகைய பொருட் காட்சிச் சாலைகளில் எஞ்சிநிற்கும் பாளங்களிலிருந்தும் தளபதி மெக்கன்சி, ஃபர்குசன், பர். பர்கசு ஆகியோரின் வெளியீடுகளி லிருந்தும் அறியமுடிகிறது.

அமராவதிச் சிற்பங்கள் அழகிய கலைப்பண்புக் கூறுகள் பல வற்றைப் பெற்றுள்ளன. இவற்றில் காணப்படும் மகளிர் உருவங் களும் விலங்குருவங்களும் சாஞ்சிக் கலை மரபைத் தழுவியுள்ளன. அவற்றில் காணப்படும் குழைவும் உயிரோட்டமும் உண்மை விலங்குகளையும் மகளிரையும் காண்பது போன்ற உணர்வை நம் உள்ளத்திலே தோற்றுவிக்கின்றன என்கிருர் பேரா. க. அ. நீலகண்டர். இத்தகைய உயிரோட்டத்தை அசோகர் காலத்துச்

சிற்பங்களிலிருந்து மாமல்லபுரத்துச் சிற்பங்கள்வரை இந்தியச் சிற்பங்கள் எல்லாவற்றிலும் காணலாமென்றும் அவர் கூறுகிருர். அமராவதிச் சிற்பங்களில் முகாமையிடத்தைப் பெறுகின்ற உவளக மகளிரின் வெறுமேனியுருவங்களில் காணப்படும் மாசற்ற உவகையும் புதுமலர்ச்சியும் குறிப்பிடத்தக்கன வாகும். புத்தரும் போதி சத்துவர்களும் அடையாளங் காணமுடியாதவாறு செதுக்கப்பட்டுள்ளனர். சுருங்கக்கூறின் அமராவதிச் சிற்பங்கள் இயற்கையியல்புகளை உள்ளபடியே சித்திரித்துக் காட்டுவதற்குப் பதிலாக மிகவுயர்ந்த பண்பாட்டிலக்கணங்களுக்கு இலக்கியங்களாய் அமைந்துள்ளன வெனலாம். அஃதாவது, இவற்றில் அழகும் அமைதியும் நெறிப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. அழகுணர்வு ஒரு குறிக்கோளின் அடிப்படையில் தோன்றி, அது சிற்ப வடிவில் அமராவதியில் காட்சியளிக்கிறதென்பதே இதன் சுருங்கிய விளக்கமாகும். இத்தகைய இந்தியாவின் அழகுணர்வுக் குறிக்கோளை அமராவதிக் கலைப்பாணியில் படைத்த கலைஞனின் பெயர் நமக்குத் தெரியாவிட்டாலும் அவன் ஒரு மிகச்சிறந்த கலைஞன் என்பதில் ஐயமில்லையென்கிருர் குருசே என்னும் திறனுய்வாளர். அமராவதிச் சிற்பங்களில் உரோமானியச் சிற்பக்கலையியல்புகள் காணப்படுகின்றன வெனச் சிலர் கருதுகின்றனர்.

அமராவதிச் சிற்பங்களை நூக்கிணைப்புச் சட்டங்களிலுள்ள சிற்பங்கள், கற்பாளங்களிலுள்ள சிற்பங்களென இரு கூருகப் பிரித்தறியலாம். பொதுவாக நூக்கிணைப்புகளிலிருக்க வேண்டிய மூன்று குறுக்குச் சட்டங்களுக்குப் பதிலாக இவற்றில் நான்கு குறுக்குச் சட்டங்கள் காணப்படுகின்றன. நுழைவாயிலில் நிலாக்கல் பதிக்கப்பட்டுள்ளது. கற்பாளங்களில் வட்ட வடிவிலான அல்லது, பதக்க வடிவிலான சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. அவற்றுள் ஒன்றில் புத்தர் மதம் பிடித்த யானையை அடக்கும் காட்சி அழகாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. அரண்பெற்ற நகர்களையும், மாளிகைகளையும், தோரணங்களையும், துமுளிகளையும் அமராவதிச் சிற்பங்களில் காணலாம். பல பாளங்களில் அமராவதித் துமுளியின் உருவமும் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. நூக்கிணைச் சட்டங்களில் மலர்ச் சோடனையும் காணப்படுகிறது. அவற்றுள் சிறப்பாகத் தாமரை மலரின் சோடனை முகாமையிடத்தைப் பெறுகிறது. மீனின் வாயிலிருந்து செல்லும் கொடியில் தாமரை மலர்கள் பூத்து நிற்கும் காட்சி மிக அழகாகவுள்ளது. தாமரைக் குளத்தில் பறவைகள் காணப்படும் காட்சியும் சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. ஒரு மிகப் பெரிய மலர் மாலையின் உருவமும் சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதுவும் இதனைச் சுமந்து செல்லும் மாந்தர் உருவங்களும் உரோமக் கலையின் இயல்புகளைப்

பெற்றுள்ளன. குழைகாரையால் ஆக்கப்பட்ட 'தியான' புத்தரின் உருவமும், அவருக்குக் கீழே அவரையும் அறச்சகடச் சின்னத்தையும் வணங்கும் பத்தர்களையும் காண்கிறோம். இவற்றைத் தவிர ஆறடி நாலு விரல உயரமுள்ள இரண்டு புத்தர் சிலைகளும் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளன. இதில் புத்தர் தலையிலிருந்து கால் வரையில் போர்த்திக்கொண்டுள்ள ஒரு பேராடையில் காணப்படும் சுருக்கங்களும் உள், வெளி மடிப்புகளும் ஒரு கண்ணாடியில் காணப்படும் உருவத் தோற்றத்தைப்போல் செதுக்கப்பட்டிருப்பது குறிப்பிடத்தக்க கலையாகும். இதனை ஊடுருவிக்காட்டும் கலையழகென்பர். இத்தகைய கலைத்திறனைக் குப்தர் காலத்துக் கலைச் சின்னங்களில் பெரிதும் காண்கிறோம்.

அமராவதிச் சிற்பங்களில் முதன் முறையாகப் புத்தரின் உருவச் சிலைகளை நாம் காண்கிறோம். இத்தகைய சிலைகளையும் புத்தரை உருவ வழிபாட்டு முறையில் வழிபடும் வழக்கத்தையும் முதன்முதலில் படைத்தளித்தவர்கள் காந்தாரக்கலை வல்லுநர்களேயென்பது பேரா. குருன்வேடல் (Grunwedel) என்பார் கருத்தாகும், ஆனால் அமராவதியிலுள்ள புத்தரின் உருவச்சிலை இந்தியக்கலை மூலத்தால் ஆனதன்று என்பதும் தனித்தன்மை வாய்ந்த இந்தியக்கலைக்கும், காந்தாரக்கலைக்குமிடையில் தோன்றிய மாற்றுக்காலக் கலையாகுமென்றும் கூறுகின்றனர். இனிவரும் காந்தாரக்கலையில் இத்தகைய அழகிய ஞெகிழிக்கலை நுட்பத்தை நாம் காண்கிறோம். அமராவதியிலுள்ள சிற்பங்கள் காந்தாரக்கலையின் தத்துவத்தை நேரடியாகப் பின்பற்றிப் படைக்கப்பட்டவையென்று டாக்டர். வி. ஏ. சிமிது கூறுகிறார். அமராவதிக் கலை பாக்டீரியக்கலைக்கும் சாஞ்சி, பாரத் ஆகிய இடங்களில் காணப்படும் இந்தியக்கலைக்கும் பிறந்த கலப்பினக் கலையாகுமென்று டாக்டர். பர்கசு கூறுகிறார்.

அமராவதித் துமுளி கட்டப்பட்ட அதே காலத்தில் நாகார்ச்சுன கொண்டாவிலுள்ள துமுளியும் கட்டப்பட்டிருக்க வேண்டுமெனக் கருதப்படுகிறது. இதிலுள்ள சிற்பங்கள் அமராவதிச் சிற்பங்களைப்போலவே சிறப்புடையனவாயுள்ளன. அமராவதிச் சிற்பக்கலை ஒரு புதிய பாணியில் அழகுருகும் ஞெகிழிக்கலையாகப் படைக்கப்பட்டதென்பதையும், அழகுணர்வையும், கலையுணர்வையும் ஒருங்கே ஈர்க்கும் தன்மை வாய்ந்ததென்பதையும் கூறினோம். இத்தகைய பண்பையுடையதுதான் சக்கையப் பேட்டையிலும், பிறவிடங்களிலுமுள்ள சிற்பங்களாகும். அமராவதி, நாகார்ச்சுன கொண்டா, கோலி முதலியவிடங்களில்

காணப்படும் சிற்பங்கள் ஒரே வகைப் பாணியிலானவையென்றாலும் பாரத், சாஞ்சி, ஆகியவிடங்களில் காணப்படும் சிற்பக் கலையை மூலமாகக்கொண்டு வளர்ந்ததெனலாம். இவ்வாறு வளர்ச்சி பெற்ற சிற்பக்கலை பிற்காலக் காந்தாரக்கலையில் மேலும் பொலிவுபெற்றுக் குப்தர் காலத்தில் பொற்காலத்தை எட்டியது. சமயத்தத்துவ அடிப்படையில் இவை புத்தக்கலைகளாகவும், குப்தர் காலத்தில் இந்துக்கலைகளாகவும் காணப்படினும் கலை வரலாற்றினடிப்படையில் நோக்கும்போது மாற்றக் காலத்திற்குப் பின் மறுமலர்ச்சி பெற்ற கலைகளாகவே இவை காட்சியளிப்பதைக் காண்கிறோம். இதனால்தான் அமராவதிப் புத்தர் 'தியான' புத்தராகவும், காந்தாரப் புத்தர் 'ஆசான' புத்தராகவும், மதுரைப் புத்தர் 'போதனை' புத்தராகவும் காட்சியளிப்பினும் இவற்றினூடே காணப்படும் கலை நுட்பத்தையும் வளர்ச்சியையும் நாம் எண்ணிப்பார்க்க வேண்டியுள்ள தென்கின்றார் இ.பி. ஹேவல்.

II. வடமதுரைச் சிற்பப்பாணி

வடமதுரை மிகப்பழைய நகரங்களில் ஒன்றாகும். இங்குக் குசானர்களின் பெருமுயற்சியால் வளர்க்கப்பட்ட சிற்பக்கலை ஒரு வகைத் தனிப் பாணியில் வளர்ந்தது. பாரத், சாஞ்சி ஆகியவிடங்களில் நாம் கண்ட சிற்பங்களில் குறிப்பிட்ட ஒரு சில உறுப்புகளே உணர்வை ஈர்க்கும் வகையில் அமைந்திருந்தன. இவற்றின் தொடர்ச்சியாக வடமதுரையில் வளர்ந்த சிற்ப உருவங்கள் முழுமையாக நம் உணர்வுகளை ஈர்க்கும் வகையில் புது மெருகுடன் வளர்ச்சியடைந்தன. சாஞ்சியில் நாம் கண்ட இயக்கியின் உருவத்தின் மார்பகம், பிட்டம் போன்ற உறுப்புகள் அழகுணர்ச்சி மிக்கவையாகக் காணப்படுகின்றன. ஆனால், வடமதுரையில் காணப்படும் இயக்கியர், தேவமகளிர், கின்னரரின் விந்தையுருவங்கள் ஆகியவரின் முழுவுடலும் தக்க தசைப்பிடிப்புடனும் காட்சியளிப்பதோடு, சாஞ்சியிலும் பாரத்திலும் நாம் கண்ட இயற்கையமைப்புடனும், செயற்கை யணிகலன்களுடனும் சிறந்து நிற்பதைக் காண்கிறோம். இங்குக் காணப்படும் அமர்ந்துள்ள போதிசத்துவரின் உருவம் யோகியைப்போல் அபய முத்திரை காட்டி, ஓர் யோகிக்கு இருக்கவேண்டிய உடலமைப்பையும் உடையழகையும் பெற்றிருக்கிறது. இதைப் போலவே நின்ற வண்ணமுள்ள புத்தரின் உருவம் ஒருவகைப் புது மெருகுடன் காட்சியளிக்கிறது. வழவழப்பான உடலுடனும், போதிய தசைப்பிடிப்புடனும், நீண்ட மேலாடையைப் போர்த்திய வண்ணமுள்ள இப் புத்தரின் உருவச் சிலையில் நெகிழிக் கலையின் நளினமும், இயற்கையுணர்வின் ஏற்றமும் ஒருங்கே காணப்படுகின்றன.

இவற்றைப் போலவே ஆளுயரமுள்ள கனிஷ்கனின் உருவச் சிலையிலும் தசைப்பிடிப்பின் வரிப் பள்ளங்களும், ஆடையிலுள்ள மடிப்புகளும், அணிகலன்களிலுள்ள பொற்கொல்லர் திறனும் ஒருங்கே காட்சியளிக்கின்றன. தலையற்ற முண்டமாக இச் சிலை காட்சியளிப்பினும், இதன் காலணிகளின் அழகும், மேலாடையின் அழகும் இன்றும் வியக்கத்தகு வண்ணமுள்ளன. வலக்கையிலுள்ள உடைவாளை இரு கால்களுக்குமிடையில் ஊன்றி, இடக்கையால் மேலாடை விளிம்பைப் பிடித்துக்கொண்டு நிற்கும் இச் சிலையின் பாணியை உற்றுநோக்கும் கலைஞர்கள் சித்திய மரபுவழிக் கலையா லானதெனக் கூறுகின்றனர். இச் சிலையின் மேலுள்ள கனமான ஆடைகளும், அதில் காணப்படும் ஒப்பனைகளும் இவர்களை இவ் வாறு எண்ணச் செய்துள்ளன. இச் சிலை வீமாகாட் பீசசின் சிலை யென்றும், சசுதானுவின் சிலையென்றும் சிலர் கருதுகின்றனர். இதைப் போன்ற ஆடையமைப்பையும் பிறவியல்புகளையும் பெற்றி ருப்பதுதான் நின்ற வண்ணமும் அமர்ந்த வண்ணமுமுள்ள போதி சத்துவ புத்தரின் உருவங்களாகும். இவையும் சித்திய மரபுவழிக் கலைப் பாணியில் படைக்கப்பட்டதெனக் கருதுகின்றனர். சிலர் மதுரையில் காணப்படும் நவீன சிற்பக்கலை கடல்வழியாக இந்தியா வோடு நேரடித் தொடர்பு கொண்ட உரோமக் கலையின் கூட்டுற வால் விளைந்ததென்பர். ஆனால், பாரத், சாஞ்சி முதலியவிடங் களில் காணப்படும் சிலைகளின் ஒருசில உறுப்புகளில் வளர்ச்சி யடைந்த கலையழகு வடமதுரையில் சிலை முழுவதும் முற்றுப் பெற்றுக் காணப்படுவதை உற்று நோக்கும்போது, இந்தியக் கலைஞ னின் கலையறிவு தன் பட்டறிவால் நாளுக்கு நாள் வளர்ச்சியடைந்த தையே காட்டுகிறது. பாரத், புத்தகயை, சாஞ்சி, வடமதுரை ஆகியவிடங்களிலுள்ள இயக்கி, தேவமகளிரின் உருவ அமைப்பி லுள்ள அழகு தோற்றத்தை வரிசைப்படுத்தி ஆய்வோமானல் கலைவண்ணம் படிப்படியாக வளர்ந்து மதுரையில் முற்றுப் பெற்றிருப்பதை அறிகிறோம். இதைப் போலவே ஓர் ஆணின் உருவத்தையும் இதே வரிசையில் நாம் ஆய்ந்து நோக்குவோ மானல் படிப்படியாக வளர்ச்சி பெற்று மதுரையில் அது முற்றுப் பெற்றிருப்பதை அறிகிறோம். சாஞ்சியிலுள்ள இயக்கியின் உருவத்தில் வட்டவடிவிலான உருண்டு திரண்ட மார்பகங்களும், பெரிய புட்டங்களும், அல்குலும் கவர்ச்சிகரமாகவுள்ளன. ஆனல் மதுரையிலுள்ள இயக்கியின் உடல் முழுவதும் தக்கதசைப் பிடிப் புடன் கவர்ச்சியாகக் காணப்படுகிறது.

நாம் இதுவரையில் கண்ட சிற்பக்கலை வளர்ச்சியை சுருக்கிக் கூறுவோம். பாரதத்தில் ஆணும் பெண்ணும் இயற்கைக்கு நடுவில் எழிலாக வாழ்வதைக் காண்கிறோம். பொதுவாக அவர்களின்

வாழ்க்கை மரங்களொடும், விலங்குகளொடும் அமைந்திருப்பதைக் காண்கிறோம். புத்தகயையிலும் சாஞ்சியிலும் அவர்களின் வாழ்க்கை சற்று முன்னேற்றத்துடனும் ஊக்கமுடனும் காணப் படுகிறது. அமைதியும், மகிழ்ச்சிப் பெருமிதமும் எதிரொளிக் கின்றன. வடமதுரையில் மகிழ்ச்சியும் உணர்ச்சிப் பெருக்கும், 'வாழ்க்கை வாழ்வதற்கே' என்னும் தத்துவமும் எதிரொளிக் கின்றன. இதனால்தான் பல்வேறு உணர்ச்சிகளையும், அசைவு களையும் நடமாட்டத்தையும் வெளிப்படுத்தும் வகையில் இங்குக் காணப்படும் சிற்பங்கள் உள்ளன. கர்லியில் காணப்படும் சிற்பங் களில் அமைதியும், வலிவும் பொலிவும் காணப்படுகின்றன. இங்குக் காணப்படும் ஆண் பெண் உருவங்களில் புவியுலக, தெய்விகக் கலைகளும், வாழ்க்கையின் மகிழ்ச்சியான பகுதியும் காணப்படு கின்றன. இதே பண்புகள் வடமதுரையில் காணப்படும் இயக்கன், இயக்கியர், நாகர்கள், புத்தர் ஆகியோரின் உருவங்களிலும் படிந் திருப்பதைக் காண்கிறோம். சாஞ்சியிலுள்ள சோடனைக்கலை மதுரையில் முழுமை பெற்றிருப்பதையும், மாந்த வாழ்க்கை மகிழ்ச்சியோடு இருப்பதையும் காண்கிறோம். மதுரையிலுள்ள பெண்கள் வாழ்க்கையின் இடர்ப்பாடுகளைப்பற்றிக் கவலைப் படாமல் பல்வேறு விளையாட்டுகளில் பொழுதுபோக்கி மகிழ்ச்சிக் கடலில் திளைப்பதைக் காண்கிறோம். குறிப்பாக நகர்ப் புறத்திலும், உவளகத்திலுமுள்ள செல்வமகளிர் தேவமகளிர் போல் மகிழ்ச்சிப் பெட்டகங்களாய்க் காட்சியளிப்பதைக் காண்கிறோம். இந்தியக் கலையில் முதன்முறையாக வாழ்க்கை மகிழ்ச்சியாக வாழ்வதற்கே என்ற தத்துவத்தை வடமதுரையிலுள்ள சிற்பங்களிலும், அமரா வதிச் சிற்பங்களிலுந்தாம் காணமுடிகிறது.

பாரத், சாஞ்சி ஆகிய ஈரிடங்களில் காணப்படும் சிற்பங் களையும், வடமதுரை, அமராவதி ஆகியவிடங்களில் காணப்படும் சிற்பங்களையும் ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது ஓர் அடிப்படையுண்மை நமக்குத் தெளிவாகிறது. முன்னவை இயற்கையோடு இயைந்த வாழ்வையும், பின்னவை வாழ்வோடியைந்த வாழ்வையும் வெளிப் படுத்துகின்றன. அமராவதியிலும் வடமதுரையிலும் காணப்படும் சிற்பங்கள் நாம் மேலே கூறியபடி நல்ல உடற்கட்டுடனும், ஆடை யணிகலன்களுடனும் காட்சியளிக்கின்றன. பாரத்திலும் சாஞ்சி யிலும் காணப்படும் சிற்பங்கள் இயற்கையோடியைந்த வாழ்க் கையை மேற்கொண்டிருப்பினும் மாந்தனின் இன்பவுணர்ச்சியைச் சுண்டியிழுக்கும் பாகங்களைச் சுட்டிக் காட்டி நிற்கின்றன. அந்த அழகுணர்ச்சியில் முழுமை பெற்றும், பிற நலன்களுடன் மேன்மை பெற்றும் பின்னுள்ள சிற்பங்கள் காட்சியளிக்கின்றன. இதற்குக் கரணியம் பிற்காலத்தில், அஃதாவது பிற்கால ஆந்திரர், குசானர்

முதலியோரின் காலங்களில் மக்கள் பெற்றிருந்த குமுகாயப் பொரு ளியல் மேம்பாடுகளேயாகும். இக் காலங்களில் இந்தியன் நன்னிலக் கடல் வழியாக வாணிகம் செய்து உரோம நாட்டுப் பொன் நாணயங்களையும், பிற விலையுயர்ந்த பொருள்களையும் இந்தியா வுக்குக் கொண்டுவந்ததோடு, மேலைநாட்டுப் பண்பாடுகளையும் கற்றுவந்தான் என்பதை மதுரையிலும், அமராவதியிலுமுள்ள சிற்பங்கள் விளக்கி நிற்கின்றன. ஆயினும், அவன் தனது மரபு வழிப் பண்பையும், ஆத்மீக நெறியையும் மறந்துவிடவில்லை யென்பதை, போதிசத்துவரும் தியான புத்தரும் சுட்டிக் காட்டி நிற்கின்றனர். இலைக் கொத்தணி ஒப்பனைகள், மரங்கள், விலங்குகள் முதலியன இவற்றிலும் தொடர்ந்து காட்சியளிப்ப தால் இயற்கையோடியைந்த வாழ்வின் அடிப்படையில் வாழ் வோடியைந்த வாழ்வை அவன் அமைத்துக் கொண்டானென்பதை இச் சிற்பங்களிலிருந்து அறியலாம்.

இயல் 4

காந்தாரச் சிற்பக்கலை

பெசாவர் மாவட்டம், காபூல் ஆற்றுச் சமவெளி, சுவாத், பூனர், சிந்தாற்றுக்கும் சீலம் ஆற்றுக்குமிடைப்பட்ட பஞ்சாபின் மேற்குப்பகுதி முதலிய பகுதிகளைக் கொண்ட நாடு காந்தார நாடு அல்லது காந்தார தேசம் என்று வழங்கப்பெற்றது. இந் நாட்டில் வளர்ந்த ஒருவகைப் புதுப்பாணியுடன் கூடிய கலையைக் 'காந்தாரக் கலை' என்று அழைத்தனர். பெசாவருக்கு வடக்கிலும் வடகிழக்கிலுமுள்ள பகுதி யூசுப்சாயி நாடு என்று அறியப்பட்டது. அந் நாட்டிலுள்ள சமால்காரி, சாரிபாலோல், தக்திபாயி முதலிய விடங்களில்தாம் இக் காந்தாரக்கலை முழுவளர்ச்சி பெற்றது. புத்த சமயச்சார்பான சில தலைசிறந்த சிற்பங்கள் சுவாத்தில் கிடைத்தன. இவற்றைக் கொண்டும், மேற்கண்ட பகுதிகளில் கிடைத்த சின்னங்களைக் கொண்டும் ஆய்ந்ததில் காந்தாரக்கலைச் சின்னங்கள் யாவும் புத்த சமயச் சின்னங்களே என்னும் பொதுவான முடிவுக்கு வரவேண்டியதாயிற்று. இவற்றைத் துருவியாய்ந்ததில் சமண, ஆரிய சமயச்சின்னங்கள் எதுவும் காணப்பெறவில்லை. இவை யாவுமே புத்த சமயச் சின்னங்களாயிருப்பதோடு கலப்பற்ற இந்தியக் கலைகளாகவே இருக்கின்றன வென்னும் உண்மையும் பெறப்பட்டது. ஆனால், சிலர் காந்தாரக் கலைகள் யாவும் கிரேக்க, உரோம மூலத்திலிருந்து இந்தியாவுக்கு இறக்குமதி செய்து காந்தார நாட்டு மன்னர்களால் இந்தியாவின் வடமேற்கு எல்லைப் புற நாடுகளில் வளர்க்கப்பட்டதென்கின்றனர். கிரேக்க, உரோம நாடுகளிலிருந்த கலைஞர்கள் தங்கள் தொழிலை இழந்து தவித்தபோது காந்தார மன்னர்களால் இந்தியாவுக்கு வரவழைக்கப்பட்டுப் புத்த சமயத் துறவிகளின் கண்காணிப்பில் இக் கலைகளைப் படைத்தார்களென்பது இவர்களின் கருத்தாகும். இவ்வாறு கிரேக்க, உரோமக் கலைகள் சிறிது சிறிதாக உருமாறி இந்தியமயமானபின் காந்தார நாடு முழுவதும் அழியாத கலைச் சின்னங்களைப் படைத்து

விட்டன; எனினும் அவற்றுள் முகாமை வாய்ந்த உருவமான புத்தரின் படிமம் இந்தியரின் உள்ளத்தின் உணர்வை உள்ளபடியே எதிரொளிப்பதாயில்லையென்பர். உரோம நாட்டுக்கலையின் தனித் தன்மை அழிந்து கொண்டிருந்தபோது கிரேக்கப் பாணியிலும் இத்தகைய சிறப்புத்தன்மை குறைந்து கொண்டுவந்தது. இச் சமயத்தில் கிரேக்க, உரோம நாடுகளிலிருந்த இரண்டாந்தரக் கலைஞர்கள்தாம் காந்தார நாட்டிற்கு வரவழைக்கப்பட்டனர். அவர்களால் படைக்கப்பட்ட இக் கலையும் பண்டைய உரோம, கிரேக்கக் கலையோடு ஒப்புவமை பெறமுடியாமல் இரண்டாந்தரக் கலையாகவே விளங்கியது. அணைந்துகொண்டிருந்த அட்டிய (Attic) ஒளியை மீண்டும் ஒளிவிட முயன்றும், பண்டைய ஒளிபோல் அதனுல் ஏற்ற முடியவில்லையென்றும், அந்த ஒளி இந்தியாவுக்குக் கொண்டு வரப்பட்டபின் புதிய தத்துவத்தையும் கோட்பாட்டை யும் உள்ளடக்கி ஒளிவிடத் தொடங்கிய தென்றும் கூறுவர். காந்தாரக் கலைப்பாணியில் படைக்கப் பெற்ற போதிசத்துவர் களும் புத்தர்களும், கிரேக்க, உரோமத் தொல்கதைகளில் வரும் கடவுளரின் உருவங்களைப்போல் படைக்கப்பட்டு விட்டதால், அவற்றில் இந்தியவுணர்வோ உயிரோ இல்லையென்றும் கூறப்படு கிறது. எடுத்துக்காட்டாகப் புத்தரை இந்திரன் புடைசூழ வந்து வணங்கும் சிற்பத்தில் காணப்படும் பிற துறவிகளின் உருவங்களும், விலங்குகளின் உருவங்களும் தெய்விக வழிபாட்டில் ஈடுபட்டுள்ள தைப் போல் காணப்பெறவில்லை என்பர். எனவே, காந்தாரக்கலை வெளிநாட்டிலிருந்து இறக்குமதி செய்யப்பட்ட கலைஞர்களால் படைக்கப்பட்ட விற்பனைப்பொருள்களே யென்பர்.

மேற்கண்ட கருத்துகளை ஆய்ந்தபின் காந்தாரக்கலை கிரேக்க, உரோம நாடுகளிலிருந்து இறக்குமதி ஆகி, இந்தியக் கருத்துகளை மூலமாகக் கொண்டு உருவங்களைப் படைத்ததெனஅறிகிறோம். இக் கருத்தை இன்று பல கலைஞர்களும் ஆராய்ச்சியாளர்களும் மறுத்துரைக்கின்றனர். காந்தாரக்கலை முழுவதுமே புத்தரின் திருவுருவங்களைமட்டும் கொண்டு திகழ்வதால் புத்தரும் புத்த சமயமும் தோன்றிய இந்தியாவிற்கே இக் கலையும் சொந்த மான தென்பதும், இக் கலைச் சின்னங்கள் யாவும் இந்திய மூலத்தாலானவையென்பதும் இவ்வறிஞர்களின் கருத்தாகும். காந்தாரக்கலை முழுவதிலுமே புத்தரின் உருவங்களும் புத்த சமயத் தோடு தொடர்புடைய உருவங்களும் சிற்பவடிவில் காட்சியளிக் கின்றன. புத்தர் ஓர் அழகிய இளவரசராகவும், துறவியாகவும், முனிவராகவும் பல்வேறு தோற்றங்களில் காட்சியளித்தாலும், சித்தார்த்தர், சிராமணகவுதமர் அல்லது சாக்கியமுனி முதலிய பெயர்களால் அழைக்கப்பட்டாலும் இக் கலை முழுவதிலும்

அவருடைய உருவமே பேராளுமை பெற்றுள்ளதென்று திரு. எம். பவுச்சர் கூறுவதிலிருந்து காந்தாரக்கலை புத்தக்கலையே என்பதும், புத்தக்கலை இந்தியக்கலையே யென்பதும் பெறப்படும். தொடக்கத்தில் கிரேக்க, உரோமப்பாணியில் படைக்கப்பட்ட காந்தாரக் கலை கி.பி. மூன்றும் நூற்றுண்டிற்குப் பிறகு இந்தியமயமாயின. அதில் இந்திய நாட்டுணர்வும், ஆத்துமிகவுணர்வும் மிகுதியாக எதிரொளித்தன. ஆயினும், இன்னமும் அது முழுவதுமாக இந்தியவுணர்வையும், இந்தியக் கலைப்பண்பையும் பெற்றுத் திகழவில்லை. எனினும், இக் காலத்தில் உருவாக்கப்பட்ட புத்தரின் உருவச் சிலைகள் வெளிநாட்டினரால் படைக்கப்பட்டவையல்லவென்பதையும், ஆனுல் அவர்களின் ஓரிரு கருவிகளைக் கொண்டு இந்தியர்களாலே ஆக்கப்பட்டவையென்பதையும் இக் காலச் சிலைகளைக் கொண்டு அறியலாம். இக் காலத்தில் அஃதாவது கி.பி. 3ஆம் நூற்றுண்டில் படைக்கப்பட்ட காந்தாரச் சிற்பத்திற்கு மிகச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு, இன்று கல்கத்தாப் பொருட்காட்சிச் சாலையிலுள்ள போதனை செய்வதுபோலமைந்துள்ள ஓர் அழகிய சிற்பமாகுமென்கிருர் பேரா. குருன்வேடல். லோரியன் தங்காய் மடாலயத்திலிருந்த பல சிற்பங்களில் இதுவும் ஒன்றுகும். இதில் புத்தர் ஒரு மேடையில் அமர்ந்துள்ளார்; இரு கால்களையும் மடக்கிச் சப்பணமிட்டு அமர்ந்துள்ள இப் புத்தர் தமது வலக் கையில் போதனை முத்திரைகாட்டி அருளுரை பகர்வதுபோலக் காட்சியளிக்கிருர்; காதுகள் நீண்டு தொங்குகின்றன; தலைமயிர் மேலே தூக்கிக் கட்டப்பட்டுத் தலைநடுவில் உருண்டை வடிவில் சோடனை செய்யப்பட்டுள்ளது; சுருள்சுருளான தலைமயிரும், இவ்வாறு மேல் தூக்கிக் கட்டப்பட்டுள்ள சோடனையுமே காந்தாரக்கலையில் காணப்படும் தலையொப்பனைப் பாணியாகும். அவர் உடல் முழுவதும் போர்த்தியுள்ள ஆடை தக்கவாறு மடிப்புகளுடன் காணப்படுகிறது; அம் மடிப்புகளை ஊடுருவிச் சென்று காணின் உள்ளிருக்கும் உடலினமைப்பும் தெளிவாகக் காணப்படுகிறது. இதுவும் காந்தாரக்கலையின் மற்றொரு பண்பாகும். அவர் போதனை முத்திரை காட்டிநிற்கும் வலக்கைக்கு நேர் கீழே இருக்கையிலுள்ள ஓர் அழகிய தண்டின் முனையில் அறச்சகடச் சின்னம் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இருக்கையின் அடித்தளத்தில் இரண்டு விலங்குகள் காணப்படுகின்றன. அவர் தலைக்குப் பின் புறத்தில் ஒளிவட்டப் பின்னணி பொறிக்கப்பட்டுள்ளது. இவ்வொளிவட்டச் சின்னம், ஐரோப்பாவிலிருந்து காந்தாரக்கலை வாயிலாக இந்தியாவிற்குள் புகுந்ததாகும். அவர் தலையைச் சுற்றிலும் ஒளிவட்ட விளிம்பின் ஓரமாக மலர்க் கொத்தணியொப்பனைகள் காணப்பெறுகின்றன. சிற்பத்தின் மேல்விளிம்பிலும் இதுபோலும் ஒப்பனையுள்ளது. அவருக்கு வலப்பக்கத்தில்

தனித்தனி இருக்கையில் அமர்ந்துள்ள துறவிகளும், இடப் பக்கத்தில் இரண்டு துறவிகளும் அவரைப்போன்றே உடையணிந்து அமர்ந்து அருளுரையைப் பக்தியுடன் கேட்பவர்கள்போல் காட்சி யளிக்கின்றனர். ஆனால், அவர்களுடைய தலைகள் மொட்டை யடிக்கப்பட்டுக் காட்சியளிக்கின்றன. இவர்களைத் தவிர பல்வேறு வகையாக ஆடையணிகலன்களை யணிந்தும் முடிச்சேர்ட்டைகளைப் பெற்றும் காணப்படும் பலர் இருமருங்கிலும் நிற்கின்றனர். இவர்கள் அக் காலத்து இளவரசர்களாகவும் பிறராகவும் இருக் கலாமென்று கருதப்படுகிறது. இச் சிற்பத்தில் காணப்படும் மக்கள் உருவங்களின் உடலமைப்பும், ஆடையணிகலன்கள் ஆகிய வையும், அவர்கள் புத்தரைச் சூழ்ந்து பத்தியோடு நிற்கும்பாங்கும் நமக்கு அக்கால மக்களின் பழக்கவழக்கங்கள், ஆடையணிகலன்கள் ஆகியவற்றை விளக்குகின்றன. அத்தோடு அவர்கள் அறநெறியின் பால் காட்டும் அக்கறையும், அதன்வழி புத்தம் பெற்றிருந்த பெரு மையும் விளங்குகிறது. இவ்வாறு காணப்படும் பல்வேறு சிற்பங் களையும் ஆய்ந்து நோக்கும்போது, இவற்றில் காணப்படும் புத்த சமயக் கோட்பாட்டின் உட்கருத்தும் உள்ளுணர்வும் இந்தியரின் பழக்கவழக்கங்களுக்கும் பத்திநெறிக்கும் தக்கவாறே அமைந் துள்ளனவென்பதையும் உணருகிறோம். ஆகவே, ஆத்மீக நெறியை உள்ளடக்கி ஒப்பனையில் மட்டும் சிறிது அயலகச்சாயலைப் பெற் றுள்ள காந்தாரக்கலை இந்தியக் கலையேயென்று பேரா. குருன் வேடலும், பர். பர்கசும் கூறுகின்றனர். புத்தரைத் தவிர்த்துப் பிறவுருவங்களில் காணப்படும் தன்மைகளும், அவற்றால் எதிரொளிக்கப்பெறும் உணர்ச்சிகளும் இந்தியக் கலைகளில் காணப் படும் தன்மைகளுக்கும் உணர்ச்சிகளுக்கும் வேறுபடுகின்றன வென்றும், ஆகவே காந்தாரக்கலை கிரேக்க, உரோமத் தொல் கதைகளில் வரும் உருவங்களையே இந்தியரின் கருத்திற்கேற்பப் படைத்துள்ளதென்றும் கூறுவர் சிலர். இக் கருத்தும் நாம் ஏற்ப தாயில்லை. ஏனெனில் இத்தகைய அயலகப் பண்புகளுடன் படைக் கப்பட்ட போராபுதூர், எல்லோரா, நேப்பாளம் முதலியவிடங் களிலுள்ள புத்தரின் சிற்பங்களையும், புத்த சமயச் சிற்பங்களையும், காந்தாரச் சிற்பங்களையும் ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது காந்தாரச் சிற்பங்கள் யாவும் இந்தியமயமாகவே இருப்பதையறியலாம். எடுத்துக்காட்டாக, நேப்பாளத்தில் காணப்படும் 'வஜ்ஜிரபாணி' (தோர் ஜே சாங்) யென்று அழைக்கப்படும் புத்தரின் சிற்பம் முழுக்கமுழுக்கக் கிரேக்கப் பாணியிலேயே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. அதன் தலையில் மணிகள் பதித்த சோடனை மகுடமும் வளை வடிவிலான நீண்ட காதணிகளும், கழுத்தணிகளும், இடுப்பில் மணிகள் பதித்த அணிகலன்களும் கைகளிலும், தோள்பட்டை களிலும் அணிகலன்களும், நெற்றியில் பெரிய பொட்டும் காணப்

படுகின்றன. அவர் அமர்ந்துள்ள இருக்கை முழுவதும் அழகிய சோடனையுடன் காட்சியளிக்கிறது. அவர் சாய்ந்துள்ள இருக்கையின் முனை இலைவடிவில் காணப்படுகிறது. அதிலும் பின்புறமுள்ள 'பிரபை' போன்ற பகுதியிலும் மணிகள் பதித்த இலைக் கொத்தணியொப்பனை காணப்படுகிறது. இருக்கையின் அடிப் பகுதியில் இரண்டு குள்ளமான பூதகணங்கள் இருக்கையைத் தாங்கி நிற்பதுபோல் காட்சியளிக்கின்றன. நேப்பாளத்தில் காணப்பெறும் மற்றொரு புத்தர் சிலை போதிசத்துவப் புத்தரைச் சித்திரிக்கிறது. இதில் புத்தரைச் சுற்றிலும் அரசிலைக் கொத்து சோடனையாகவுள்ளது. இருக்கையினடியில் இருமருங்கிலும் அரிமாக்கள் நிற்கின்றன. அதற்குக் கீழுள்ள பகுதியில் மூவர் மண்டியிட்டு வணங்குகின்றனர். அவர்கள் மூவரும் புத்தரை நோக்கித் தொழாமல் எதிர்நோக்கித் தொழுகின்றனர். இவ்விரு சிற்பங்களிலும் முன்னதில் எளிமையும், தெய்விகவுணர்வும், புத்தரின் கோட்பாடுகளை எதிரொளிக்கும் பிற பண்புகளும் காணப் பெறவில்லை. அதில் காணப்படும் விலையுயர்ந்த அணிகலன்களும் பிறவும் புத்தரின் துறவுக்கும், துறவு மனப்பான்மைக்கும், பற்றற்ற பண்புக்கும் மாறுபட்டவையாகும். இரண்டாவது சிற்பத்தில் சோடனை குறைந்து காணப்படினும் அதிலும் தெய்விகக்கலை அல்லது ஆத்மீகவுணர்வு இயற்கையாக எதிரொளிக்கவில்லை. ஆகவே, இவற்றில் வேண்டுமானால் கிரேக்கச் சாயல்கள் முழுவதுமாகப் படிந்திருப்பதாகக் கூறலாம். ஆனால், காந்தாரச் சிற்பக்கலையில் ஓரளவு சோடனையும் ஒப்பனைகளும் மிகுதியாகக் காணப்படுகின்றனவெனக் கூறலாமேயொழிய அவை புத்தரின் கோட்பாட்டையும் ஆத்மீகவுணர்வையும் உள்ளபடியே எதிரொளிக்கும் இந்தியக் கலையென்பதை எவரும் மறுக்க முடியாது. இதனை மேலும் விளக்கவேண்டுமானால் திபெத்திலுள்ள 'பத்மப்' பாணிப் புத்தரின் சிற்பத்தையும், காந்தாரச் சிற்பங்களில் காணப்படும் பத்மப் பாணியில் அமர்ந்துள்ள புத்தரின் உருவங்களையும் ஒப்பிட்டு நோக்குவதில் காந்தாரப் புத்தர்கள் இந்திய யோகிகளைப் போலவே அமர்ந்து மெய்யறிவு ஒளிவிடும் வண்ணம் காட்சியளிப்பதை அறியலாம். ஆனால், திபெத்திலுள்ள பத்மப் பாணியில் அமர்ந்துள்ள புத்தரின் சிற்பத்தில் மெய்யறிவொளி சிறிதுகூட எதிரொளிக்கவில்லை. அணிமணிகள் பதித்த புதிய பாணியிலான மகுடத்தையணிந்து தலைமுதல் கால்வரை பல்வேறு அணிகலன்களையும் ஒப்பனைகளையும் உடைய திபெத்தியப் புத்தர் சப்பணமிட்டமர்ந்து இரு கைகளையும் மடக்கி மார்புக்கு நேராக உள்ளங்கைகளை இணைத்துக் காணப்படுகிறார். அவரது வலத்தோளிலும், இடத்தோளிலும் இணைந்துள்ள ஒப்பனையிலிருந்துவரும் கொடிமுனைகளை இரு கைகளிலுமுள்ள பெருவிரல்

களில் கோத்துள்ளார். வட்டவடிவிலான அவருடைய பெரிய காதணிகளும், கழுத்திலும் மார்பிலுமுள்ள அணிகலன்களும், இடுப்பிலும் கணுக்கால்களிலுமுள்ள அணிகலன்களும் அவர் ஊழ்கத்தில் அமர்ந்துள்ளாரென்பதை நாம் வருந்தி வரவழைத்து நோக்கினாலும் அவ்வெண்ணமோ உணர்வோ எழாதவாறு செய்கின்றன. பத்மப்பாணியில் அமர்ந்துள்ள இந்த ஊழ்கப் புத்தர் அரசவையில் தோன்றுவதைப்போல் காட்சியளிக்கிறாரேயொழிய மெய்யறிவுச் சின்னமாக இல்லை. ஆனால், காந்தாரக் கலையில் இதே வகையாகப் பத்மப்பாணியில் அமர்ந்துள்ள புத்தரை இந்திரன் புடைசூழ வந்து வணங்கும் காட்சியை நோக்கினும் அக் காட்சி முழுவதிலும் தெய்விகக் கலையே எதிரொளிப்பதை அறிகிறோம். இதில் தேவர்களேயன்றி மக்களும், விலங்கினங் களும், பறவைகளுங்கூடப் புத்தரைக் கண்டவுடன் கண்மூடி ஊழ்கத்தில் ஆழ்ந்திருக்கின்றன. எத்தகைய அணிகலன்களும் ஒப்பனைகளுமின்றி ஓர் எளிமையான ஆடையை உடல் முழுதும் போர்த்தி இருகால்களையும் மடக்கிச் சப்பணமிட்டமர்ந்து, உள்ளங் கைகளை ஒன்றின்மேலொன்று வைத்து, அவர் ஊழ்கத்தில் அமர்ந் திருக்கும் காட்சி முரடனும் கண்மூடி அமைதியடையும்படி செய்கிறது. அவர் தலைக்குப் பின்புறத்தில் மெய்யறிவை எதிரொளிக்கும் ஒளிவட்டம் காணப்படுகிறது. குகைகளிலுள்ள கொடிய விலங்குகளும், ஓநாய் போன்ற கொடிய காட்டு விலங்கு களும், பறவைகளும், தேவர்களையும், தேவேந்திரனையும், மாந்தர் களையும் போலவே இதில் கைகட்டிக் கண்மூடி அமைதியாகக் காணும் காட்சி இந்தியரின் தவயோகப் பண்பையே எதிரொளிக் கிறதெனலாம்.

காந்தாரச் சிற்பங்கள் பொதுவாக ஒருவகை நீல நிறமான களிமண் படிவப் பாறையாலானவை. கல்லில் செதுக்கப்பெற் றுள்ள சிற்பங்களிலும் குழைகாரை பூசப்பட்டு, மெருகேற்றப்பட்டு அழகிய தோற்றமும் பொலிவும் பெற்றுள்ளன. வண்ணமும் மெருகுமில்லாச் சிற்பங்களை இதில் காண்பதரிது. இன்று நமக்குக் கிடைத்துள்ள காந்தாரச் சிற்பங்களில் புத்தரின் சிலைகளே மிகுதி யான எண்ணிக்கையில் கிடைத்துள்ளன. அவை பல்வேறு தோற்றங்களிலும் வண்ணங்களிலும் காணப் பெறுகின்றன. இரண்டு அல்லது மூன்று விரல உயரம் முதல் ஆளுயரம் வரையுள்ள புத்தரின் சிற்பங்களும் உள்ளன. அவற்றுள் பெரும்பாலானவை சுதை, களிமண் ஆகியவற்றைக் கொண்டு ஆக்கப் பெற்ற வார்ப் புருவங்களே யாகும். இத்தகைய வார்ப்புருவங்களில் புத்தரின் தலைகளே மிகுதியாகவுள்ளன. இவ்வாறு பொதுவான களிமண், சுதை ஆகிய பொருள்களைக் கொண்டு சிறிதும் பெரிதுமான எண்

ணிறந்த புத்தச்சின்னங்களை ஏன் படைத்தனரென்னும் வினாவிற்குப் புத்த சமயம் தீவிரமாகப் பரவும்போது இத்தகைய சின்னங்களை மக்களுக்குக் குறைந்த விலையில் விற்பதற்கே இவை அதிகமான எண்ணிக்கையில் செய்யப்பட்டனவென்பது விடையாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இவ்வாறு காணப்படும் சிற்பங்களில் புத்தரின் துறவு நெறியைப் பின்பற்றும் போதி சத்துவரென்னும் அடிகளாரின் உருவங்களும், புத்த சமயத்தோடு பிற்காலத்தில் இணைக்கப் பெற்ற தொல்கதைகளில் வரும் தேவ-தேவதையுருவங்களும், பிறவுயிரிகளின் உருவங்களு ம்காணப்படுகின்றன. சுருங்கக் கூறின், மகாயாணப் பிரிவைச் சேர்ந்த சமயச் சின்னங்களும், அச் சமயத்தைப் பின்பற்றிய மக்களின் உருவங்களும் காந்தாரக் கலையின் கருப்பொருளாய் விளங்குகின்றன. இவற்றிலிருந்து அச் சமய மக்கள் அக்காலத்தில் அமைத்துக் கொண்ட வாழ்க்கை நெறியினையும், அக்காலத்து வட இந்திய மக்களின் வாழ்க்கை நெறியினையும் நன்கறியலாம். அவர்கள் பயன்படுத்திய ஏனங்கள், தட்டுமுட்டுப் பொருள்கள், இருக்கைகள், ஆடையணிகலன்கள், ஊர்திகள், படைக்கருவிகள், தொழிற் கருவிகள் முதலியவற்றையும் அறியலாம். அவர்களின் நகரவாழ்க்கைமுறை, ஊர்ப்புறவாழ்க்கை, பழக்க வழக்கங்கள், அவர்கள் உலாவிய சமவெளிகள், கண்ட காடுகள், மேடுகள், பள்ளத்தாக்குகள் முதலியவற்றையும் இச் சிற்பங்களில் ஊகித்தறியலாம். வாழ்வாங்கு வாழ்ந்த அவர்களின் வாழ்க்கை நெறியைக் காணும் அதே நேரத்தில் உலக வாழ்வோடு தொடர்புடைய அத்துணைப் பொருள்களையும் இக் கலையில் கண்டு களிக்கலாம். ஆகவேதான் காந்தாரக் கலையில் காணப்படும் ஒரு சிறு சின்னமோ, ஒரு சிறு பகுதியோ பொருளற்றதெனத் தள்ளிவிட முடியாதபடி மாந்தவினத்தின் வாழ்வொடு ஒட்டிய தொடர்புடையதாய்க் காணப்படுவதை யறிகிறோம்.

இதில் காணப்படும் புத்தரின் உருவங்களில் நாம் மேலே எடுத்துக்காட்டுகளாய் விளக்கிய ஊழ்கப் புத்தர்களின் உருவங்களும், பிற பாணிகளாலான உருவங்களும் முகாமையிடத்தைப் பெறுகின்றன. அமர்ந்த வண்ணமுள்ள (பத்மப்பீடப்பாணி) புத்தரின் உருவமே இக் காலச் சிற்பங்களில் தலையாய சிறப்பு வாய்ந்தது. அவற்றுள் ஒன்று இன்று செருமனியின் தலைநகரான பெர்லின் பொருட் காட்சிச் சாலையில் உள்ளது. மிக நீண்ட சுருள் தலைமயிரையும் மீசையையுமுடைய இப் புத்தர் பாதம் வரையில் போர்த்தப்பட்டுள்ள மேலாடையுடன் காட்சியளிக்கிறார். இதைப் போலவே அமர்ந்த வண்ணமுள்ள இரு புத்தர் சிற்பங்களை நாம் மேலே விவரித்துள்ளோம். சுவாத் சமவெளியிலுள்ள லோரியன் தங்காயில் காணப்படும் புத்தரின் சிற்பத்தில் இந்திரன் புடைசூழ

வந்து வணங்கும் காட்சியை மேலே விவரித்தோம். இதில் புத்தர் 3அடி 10விரல உயரமும், 2அடி 8விரல அகலமுமுடைய உருவச் சிலையாகக் காட்சியளிக்கிறார். புத்தகயைக் கண்மையிலுள்ள ஒரு குகையிலமர்ந்து தவஞ்செய்து மெய்யறிவு பெற்றபின் வணங்கிய காட்சியையே இது சித்திரிக்கிறது. காந்தாரக்கலையில் தலையாய அழகுடைய சிற்பங்களுள் ஒன்றாக இது கருதப்படுகிறது.

புத்தரின் சில சிற்பங்கள் மெய்யறிவுக் கோட்பாடுகளை விளக்கு வனவாயுள்ளன. அவரது தலையைச் சுற்றிலும் காணப்படும் ஒளிவட்டம் உலகவுயிர்களையும், அவர் பாதத்தில் காணப்படும் நீர் அவ்வுயிர்கள் வாழ்வதற்கான மூலக் கூற்றையும் உடையன வென் னும் உண்மையை எதிரொளிக்கின்றன. நீரும் நெருப்புமின்றேல் உலகில் உயிரினங்களே வாழாவென்னும் இத் தத்துவத்தை 'யமகா பிரதிகாரவா' என்னும் அவருடைய பிறப்பியக் கதையால் அறிய லாம். புத்தர் ஒரு மரத்தடியில் எளிய துறவி போலமர்ந்தும், ஒரு வயிரவிருக்கையிலமர்ந்தும், தாமரை மலர் மீதமர்ந்தும் பல்வேறு வகையாகக் காட்சியளிக்கிறார். சில சிற்பங்கள் அவருடைய பிறப் பியக்கதைகளில் வரும் நிகழ்ச்சிகளை எதிரொளிப்பன போலுள்ளன. லாகூர் பொருட்காட்சிச்சாலையில் எட்டரை விரல உயரமுள்ள புத்தரின் அமர்ந்தவண்ணமுள்ள சிற்பம் அவர் புத்தகயையில் மெய்யறிவு பெறுவதற்காகக் கடுந்தவம் புரிந்த காட்சியை நமக்கு விளக்குகிறது. புத்தர் உடலை வருத்தி ஆற்றிய கடுந்தவத்தால் எலும்பும் தோலுமாகக் காணப்படும் காட்சி இதில் இயல்பாக எதி ரொளிக்கிறது. பெசாவருக்கண்மையில் கிடைக்கப்பெற்று இன்று லாகூர்ப் பொருட்காட்சிச் சாலையில் காணப்படும் குபேரனின் பெரிய உருவச்சிலையொன்று காந்தாரக்கலைப் பாணியில் படைக்கப் பட்டதாகும். செல்வக் கடவுளான குபேரன் அழகிய அணிமணி களுடன் இடக்காலைப் பாதந் தாங்கியில் வைத்து இருக்கையில் அமர்ந்துள்ளான். அவனுடைய இடக்கையில் ஒரீட்டி காணப்படு கிறது. இதைப்போன்ற மற்றொரு சிற்பமும் சாரிபெலோல் என்னு மிடத்தில் தோண்டிக் கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது. புத்தரின் வாழ்க்கை நெறியோடு பெரிதும் தொடர்புடைய இத்தகைய இந்திரனின் சிற்பங்களும், புத்த சமயச் சின்னங்களாகக் கருதப் படுவதோடு காந்தாரக் கலையின் சின்னங்களாகவும் கொள்ளப் படுகின்றன.

புத்தரின் பிறப்பை விளக்கும் ஒரு சிற்பத்தை காந்தாரக் கலைப்பாணியில் காண்கிறோம். புத்தரின் தாயார் உலும்பினித் தோட்டத்தில் ஒரு மரநிழலில் நின்று கொண்டிருக்கும்போது புத்தர் பிறக்கிறார். இடப்பக்கத்தில் இந்திரன் நீண்ட மகுடத்தைத் தலையில் அணிந்தவாறு நின்றவண்ணம் அக் குழந்தையைத் தம்

கைகளில் ஏந்துகிறான். அவனுக்குப் பின்னால் பிரமனும், வேறு இரு கடவுளரும் நிற்கின்றனர். தாயின் பக்கத்தில் அவளுடைய தங்கை துணையாக நிற்கிறாள். மற்றொரு பக்கத்தில் மூன்று பணியாள்கள் நிற்கின்றனர். இச் சிற்பக்காட்சியில் ஆணும் பெண்ணும் இயல்பாகத் தோன்றும் வண்ணம் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். இரு மருங்கிலுமுள்ள உருவங்களும் பிறவும் ஒரேசீராகவும் தனித்தனியாகவும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. எனவே, உருவங்களைப்பற்றி யறிந்து கொள்வதில் நமக்கு ஐயப்பாடுகளோ மயக்கமோ தோன்றுவதில்லை. இச் சிற்பவணி கல்லில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. கல்லில் காணப்படும் காந்தாரக் கலைக்காட்சியில் இதுவே தலையாய அழகுடையதென்று பர்.வி.ஏ. சிமிது கருதுகிறார்.

இந்தியச் சிற்பங்களில் காணப்படும் குதிரையின் உருவத்தைச் சித்திரிக்கும் காட்சிகளில் முதலானதும், தலையாய சிறப்புடையது மான ஒரு காட்சியைக் காந்தாரக் கலையில் காணலாம். புத்தர் ஒரு நள்ளிரவில் தன் அரண்மனையை விட்டு வெளியேறித் துறவு பூண்டு செல்லும்போது குதிரை மீதமர்ந்து சென்று கானகத்தை யடைந்து உலக வாழ்க்கையைத் துறந்து கடுந்தவம் புரிந்தாரென்று அறிகிறோம். இவ்வாறு இவர் பெருந்துறவு பூணும் காட்சியில் காந்தகன் எனப்படும் தான் ஏறிவந்த குதிரையும் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளது. புத்தர் மெய்யறிவு பெற்றபின் தாம் கண்ட அறநெறிகளை மக்களிடையே புகட்டியபின், அவரின் அறநெறி வழியைப் பின்பற்றிய மக்கள் ஒன்றுகூடிச் சங்கத்தை ஏற்படுத் தினர். இத்தகைய அறிநெறியாளராகப் புத்தரும், அவற்றைப் பின் பற்றும் சங்கமும் அழகிய சிற்பமாக காந்தாரக்கலையில் படைக்கப் பட்டுள்ளது. அவற்றுள் ஒன்று நாம் மேலே விவரித்த கல்கத்தாப் பொருட்காட்சிச் சாலையிலுள்ள சிற்பமாகும். நன்கு முடிவு பெறாத மற்றொரு சிற்பவணி இலண்டன் பொருட்காட்சிச் சாலையில் காணப்படுகிறது. 16 விரல நீளமும் 6½ விரல உயரமுமுள்ள இச் சிற்பவணியில் காணப்படும் சங்க உறுப்பினர்கள் கிட்டதட்ட கிரேக்க தேவதைகளைப் போல் காட்சியளிப்பதால் திரு.எம். பவுச்சர் இதனைக் கிரேக்கச்சாயலில் படைக்கப்பெற்ற காந்தாரக் கலையென்கிறார்.

பர்.வி.ஏ. சிமிது, காந்தாரக்கலை தனக்கென ஒரு தனித் தன்மையைப் படைத்துக் கொண்டு தனித்தன்மைகளுடன் திகழும் ஒரு தனிக்கலையாகுமென்கிறார். மேலும் இது காலப்போக்கில் வளர்ச்சியடைந்த இந்தியக்கலை நுணுக்கங்களிலிருந்தே பிறந்த கலையாகுமென்றும் அவர் கூறுகிறார். திரு. எப். பவுச்சர், காந் தாரக் கலையை ஆய்ந்துநோக்கும்போது, அதற்கு முன்பிருந்த

மௌரியர், சுங்கர் கலைகளிலிருந்து தோன்றியதாகக் காணப் பெற வில்லை யென்கிறார். கி.பி. முதல் நூற்றுண்டில் உரோமப் பேரரசு முழுவதும் பரவியிருந்த கிரேக்கக் கோட்பாடுகள் காந்தார நாட்டிலும் பரவலாக அறியப்பட்டிருந்தன. ஆகவேதான் இந்த நூற்றுண்டில் தொடங்கிய காந்தாரக் கலையிலும் அக் கோட்பாடு களும் எண்ணங்களும் ஓரளவு எதிரொளிக்கின்றனவேயொழிய இக் கலை அப்பட்டமாகக் கிரேக்க, உரோம நாடுகளிலிருந்து இறக்குமதி செய்யப்பட்டதன்று என்பது பர்.வி.ஏ. சிமிதின் கருத் தாகும். பர். கன்னிங்காம் இந்தோ சித்தியர்களும், குசானர் களும் தங்களின் ஆட்சியெல்லைக் கோடுகளை ஆக்சசு மலையிலிருந்து கங்கைச் சமவெளி வரை விரித்த காரணியத்தால் அவர்களின் பண் பாடுகள் நருமதையாறு வரையிலும்கூட பரவிவிட்டனவென்றும், எனவே இக் காலத்தில் உருவான காந்தாரக் கலையில் இவ்வயலவர் களின் பண்புகள் கலந்திருப்பதும், அவர்களின் கைவண்ணமாக இவை தோன்றியிருப்பதும் வியப்பன்று என்றும் கூறுகிறார். இவருடைய இக் கருத்து இன்றைய அறிஞர்களால் மறுத்துரைக்கப் பட்டுள்ளது. அயலவரான குசான அரசர்கள் அயல் நாடுகளி லிருந்து கலைஞர்களை வரவழைத்தார்களென்பதும், அக் கலைஞர்கள் இந்தியக் கலைஞர்களுக்கு ஆசிரியர்களாக மாறித் தங்களின் சிற்பக் கலைத் திறனைப் புகட்டினார்களென்பதும் உண்மையே. ஆயினும் அவ்வாறு பயிற்சி பெற்ற இந்தியக் கலைஞர்கள் தங்களுக்கே உரித் தான மரபுவழி, ஊர்வழிப்பாணிகளைப் பின்பற்றிக் காலப் போக்கில் தாங்கள் பெற்ற பட்டறிவால் புதிய வண்ணத்தோடு இக் காந்தாரக் கலையைப் படைத்தார்களென்பதும், இதில் கிரேக்க மூலமோ, ரோமப்பாணியோ சிறிதுகூட இல்லையென்பதும் இ.பி. ஹேவல், குமாரசாமி போன்றோரின் முடிந்த முடியாகும். ஒருசில திறனாய்வாளர்கள் காந்தாரக்கலையில் உ யி ரோ ட் ட மில் லை யென்றும், காந்தாரச் சிற்பங்கள் யாவும் பொருளற்ற பொம்மை களேயென்றும் கூறுகின்றனர். இவ்வாய்வு தவறானதென்பதற் காகத்தான் மேலே காந்தாரச் சிற்பங்களுக்கும், திபெத்திய-நேப்பாளச் சின்னங்களுக்கும் ஒப்புவமை காட்டிக் காந்தாரச் சிற்பங்களிலுள்ள உயிரோட்டத்தை விளக்கினோம். எல்லோரா, எலிபெண்டா ஆகியவிடங்களிலுள்ள சிற்பங்களைப் போல் அவ்வளவு சிறப்பாக இவற்றில் உயிரோட்டம் காணப்படவில்லை யெனவும் கூறுகின்றனர். பத்மப் பாணியில் அமர்ந்துள்ள புத்தரின் ஒவ்வொரு சிலையும் இந்தியரின் யோகாசனத்தின் முது கெலும்பாயுள்ளதென்பதையும் போதிசத்துவ உருவம் உயிரோட்ட முள்ள தென்பதையும் நாம் மேலே கூறிய லாகூர்ப் பொருட் காட்சியிலுள்ள இந்திரனின் சிற்பவணியிலும் சிறந்த உயிரோட்டமுள்ள தென்பதை இத் திறனாய்வாளர்கள் காண்பார்

களேயாகுல் காந்தாரக் கலையைப் பொருளற்ற பொம்மை யென்றோ உயிரற்ற சிற்பமென்றோ கூறுர். மேலும் ஈழம், சாவித் தீவு (Java) முதலிய கீழை நாடுகளிலுள்ள ஒளிமிக்க புத்தர் உருவங் களுக்கு காந்தாரப் புத்தர்சிலை எவ்வகையிலும் தாழ்ந்தவையல்ல வென்பதையும் உணரவேண்டும். இந்திய அரசியல் வரலாற்றை ஆய்ந்து நோக்கும் எவரும் ஏன் குசானருக்கு முன்பு கிரேக்க, ரோமக்கலைகள் இந்திய மண்ணில் ஆழமாக வேரூன்றவில்லை யென் பதையும், குசானருக்குப் பிறகு காந்தாரக்கலை ஏன் இந்தியாமுழு வதும் பரவவில்லை யென்பதையும் நன்கு அறிவர். திடமான மௌரியப் பேரரசுக்குப்பின் ஏற்பட்ட சுங்கர் பேரரசு ஆரியப் பண்பை அடிப்படையாகக் கொண்டது. எனவே கிரேக்க, ரோமப் பண்புகள் இந்திய மண்ணில் ஆழமாக வேரூன்றவில்லை. குசானர் காலத்தில் வளர்ந்த காந்தாரக்கலை அவர்களின் ஆட்சி உடைந்த போது எழுந்த குழப்பங்களால் வளர்ச்சி குன்றத் தொடங்கியது. பின்னர் ஏற்பட்ட இந்து சமயப் பண்பாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்ட குப்தப் பேரரசால் இந்தியக்கலை புத்துயிர் பெற்றது. எனவேதான் குசானருக்குப்பின் காந்தாரக்கலை அழிவுற்றது. ஆகவே இந்தியக் கலை வளர்ச்சியில் புத்த சமயத்தைக் கருப்பொரு ளாகக் கொண்டு புதிய ஒளி பெற்று வளர்ந்த கலையே காந்தாரக் கலையாகும்.

இன்று காந்தாரக் கலை இந்தியாவில் அருகிக் காணப்பெற் ருலும் புத்த சமயத்தைப் பின்பற்றும் நாடுகளான சீனம், சீனத் துருக்கி, மங்கோலியா, கொரியா, சப்பான், சாவித்தீவு, ஈழம் முதலிய நாடுகளில் பொலிவுடன் விளங்குகிறது. சீனத்துருக்கிப் பகுதிகளில் தோண்டிக் கண்டுபிடிக்கப்பட்ட சிற்பங்கள் காந்தாரப் பாணியிலானவை. சீனம், சப்பான் முதலிய நாடுகளில் காணப் படும் புத்தரின் உருவங்களில் சிறிது இந்தியச் சாயலைக் காண் கிறோம். கீழைத்திசைநாடுகள் முழுவதிலும் காணப்படும் புத்தக் கலை காந்தாரக் கலையேயாகுமென்பது பேரா. குருன்வேடலின் கருத்தாகும்.

இயல் 5

குப்தர் காலச் சிற்பங்கள்

குப்தர் காலத்துக் கலை முழுவதும் ஆரிய சமயக்கலையேயெனக் கூறுவர். ஆயினும் இதில் புத்த சமயக்கலையும் காணப்படுகிறது. குப்தர் காலத்தில் சமைக்கப்பட்ட சாரநாத் சிற்பங்களில் ஐந்தடி மூன்றுவிரல உயரமுள்ள வெண்சந்தனக் கல்லாலான அமர்ந்த வண்ணமுள்ள புத்தர்சிலை குறிப்பிடத்தக்கதாகும். புத்தர் 'உபதேச' முத்திரை காட்டியமர்ந்துள்ளார்; இவருக்கு இருமருங்கிலும் இவருடைய மாணுக்கர்களில் தலையாய சிறப்புடைய முதலைந்து மாணுக்கர்கள் சற்றுத் தாழ்ந்த படிக்கட்டுகளில் அமர்ந்துள்ளனர்; அறச்சகடச் சின்னமும் பொறிக்கப்பட்டுள்ளது; இடப் பக்கத்தில் ஒரு மாது குழந்தையுடன் காணப்படுகிருள்; இவள் இச் சிற்பத்தை வடிக்க உதவிய் புரவலராக இருக்கலாம்; இவர் போர்த்தியுள்ள ஆடை சுருக்கமின்றி எளிமையாகவும், அழகாகவும் காணப்படுகிறது; மற்றும் இச் சிற்பப்பாணியில் காணப்படும் பண்பையும் எழிலையும் காணும்போது மிகக்கைதேர்ந்த நுட்பமறிந்த சிற்பக்கலையின் கூறுபாடே இதுவாகுமென்பதைத் தெளிவுபடுத்துகிறது. குப்தர் காலத்துப் புத்தசமயச் சிற்பத்திற்கு வேறு சில சான்றுகளையும் கூறலாம். இன்று வடமதுரைப் பொருட்காட்சிச் சாலையிலுள்ள நின்றவண்ணமுள்ள புத்தரின்சிலை கி.பி. ஐந்தாம் நூற்ருண்டின் கலைச்சின்னமாகும். ஏழடி இரண்டரை விரல உயரமுள்ள இச் சிலை சாரநாத் பாணியிலமைந்த அமர்ந்த வண்ணமுள்ள புத்தரைப் போலுள்ளது. போர்த்துள்ள ஆடையில் காணப்படும் சுருக்கங்களை ஊடுருவிப் பார்த்தால் உட்புறத்திலுள்ள உடல் மிக அழகாகவும் தெளிவாகவும் காணப்படுவதையறிகிருேம். பர்மிங்காமிலுள்ள கலைக்கூடத்தில் காணப்படும் ஏழரையடி உயரமுள்ள புத்தரின் வெண்கல உருவச்சிலை குப்தர் காலத்தில் செய்யப்பட்டதாகும். கங்கைச் சமவெளியில் பகல்பூர் மாவட்டத்திலுள்ள சுலுத்தான்காஞ்சு என்னுமிடத்தில் கண்டு

பிடிக்கப்பட்ட இச் சிலை இங்கிலாந்திற்குக்கொண்டு செல்லப்பட்டுப் பர்மிங்காம் கலைக்கூடத்தில் வைக்கப்பட்டுள்ளது. இதன்மேல் போர்த்தப்பட்டுள்ள ஆடையும் நாம் மேலே கூறிய வடமதுரைப் பொருட்காட்சியிலுள்ள புத்தரின்மீது போர்த்தப்பட்டுள்ள ஆடையும், பிறதோற்றங்களும் ஒரே மாதிரியாக இருப்பதை அறிகிறோம். ஆகவே குப்தர் காலத்துக் கலைஞர்கள் கல்லால் அல்லது மாழையால் சிற்பங்களைப் போலிகைகளாக வடிக்கும் பொழுது சிறிதும் மாறுபாடின்றி அத்துணைப் பண்பும் அப்படியே எதிரொளிக்குமாறு படைத்தனரென்பதை இதிலிருந்து அறிகிறோம். பர்மிங்காம் கலைக்கூடத்திலுள்ள புத்தர்சிலை கலப்படமற்ற செம்பால் செய்யப்பெற்றதென்றும், இஃது ஒன்றன்மேலொன்றாக இருவார்ப்பு இழைகளைக்கொண்டதென்றும், பல்வேறு பகுதிகளாகத் தனித்தனியே வார்க்கப்பட்டு இணைக்கப்பட்டதென்றும், ஆயினும் உடலில் காணும் கோடுகளையும் மடிப்புகளையும் தவிர வார்ப்பு செய்யப்பட்டதின் அறிகுறி சிறிதுகூட இதில் காணப்படவில்லையென்றும் திரு. இராசேந்திர லாலாமித்திரா என்பார் கூறுகிறார். மங்குவார் என்னும் சிற்றூருக்கண்மையில் அமர்ந்த வண்ணமுள்ள புத்தரின்சிலையொன்று கண்டுபிடிக்கப்பட்டுள்ளது. அதில் காணப்படும் எழுத்துச் சான்று கி.பி. 488-9-ல் செதுக்கப்பட்டதாகக் காணப்படுகிறது. இஃதொரு விந்தையான சிலையாகக் காணப்படுகிறது. இதன் தலையொப்பனை பிற புத்தவுருவங்களில் காணப்படுவதில்லை. இதைப் போலவே முகத்தோற்றமும் ஒரு வகைப் புதிய பாணியில் காணப்படுகிறது. இந்தியர்கள் இடுப்பைச் சுற்றிலும் கட்டிக்கொள்ளும் வேட்டியைப் போலவே இப் புத்தரும் அணிந்து கொண்டுள்ளார். இதுவரை நாம் கண்ட புத்தச் சிற்பங்களில் ஒரு பெரிய துணி (அங்கி) உடல் முழுவதும் போர்த்தப்பட்டிருப்பதைக் கண்டோமென்பது ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கது. மேற்கண்ட சான்றுகளிலிருந்து குப்தர் காலத்திலும் புத்த சமயக்கலை சிறப்புற்றிருந்ததையும், குப்தர்களால் சுங்கர்களுக்குப்பின் தொடர்ந்து வளர்க்கப்பட்ட ஆரிய சமயக்கலையின் மறுமலர்ச்சியாலும் மரபுவழி, ஊர் வழிப்பண்புகளாலும் நாம் கடைசியில் கண்ட புத்தர்சிலையில் தலையணி, ஆடை, ஆடையணியும் பாணி, முகத்தோற்றம் முதலியன புத்த சமயக்கலையின் மரபினின்று வேறுபடுவதை அறிகிறோம்.

குப்தர் காலத்துச் சிற்பக்கலையின் ஒருசில முகாமைப் பண்புகளையும், அவற்றின் மூலக்கூறுபாடுகள் பற்றியும் அவை எவ்வாறு வளர்ச்சியடைந்தனவென்பது பற்றியும் சிறிது விளக்க வேண்டியுள்ளது. நாம் ஏற்கெனவே வடமதுரை, அமராவதி முதலிய விடங்களில் வளர்ச்சிபெற்ற ஆண் பெண் உருவங்களைப் பற்றியும்

அவர்கள் எவ்வாறு பாரத், சாஞ்சி முதலியவிடங்களிலுள்ள ஆண் பெண் உருவங்களிலிருந்து வேறுபடுகிறார்களென்பதையும் அறிந்தோம். அஃதாவது பாரத், சாஞ்சி ஆகியவிடங்களில் காணப்படும் மாந்தர்கள் மலைகளிலும், காடுகளிலும் காணப்படும் இயற்கை நிலைத்திணைகளோடும், விலங்கினங்களோடும் இணைந்து காணப்பட்டார்களென்பதையும், வடமதுரை, அமராவதி ஆகிய விடங்களில் காணப்படும் மாந்தர்கள் இவற்றினின்று தனித்துக் காணப்பட்டார்களென்பதையும் அறிவோம். வடமதுரையிலும் அமராவதியிலும் காணப்படும் ஆண் பெண் உருவங்கள் மகிழ்ச்சிக் கடலில் மூழ்கித்திளைப்பதைக் காண்கிறோம். அவர்களைச் சுற்றிலும் மலர்களும், கொடிகளும், பிற ஒப்பனைகளும் அவர்களின் மகிழ்ச்சியான வாழ்க்கையமைப்பிற்குப் பின்னணியாகக் காணப்படுகின்றன. அஃதாவது இவற்றில் மாந்தனுக்கு முதலிடம் அளிக்கப்படுவதையும் இயற்கை அவனுக்குத் துணையாகவும், பின்னணியாகவும் அமைந்திருப்பதையும் பார்க்கிறோம். இதனைப் பின்பற்றித்தான் குப்தர் காலத்துக் கலையும் வளர்ந்தது. மௌரியர், சுங்கர் காலத்திற்குப்பின் ஒரு மிகப்பெரிய இடைவெளிவிட்டு, அந்த இடைவெளியைக் காந்தாரக்கலையை ஆளுமை செய்யும்படி விட்டுவிட்டு, மீண்டும் இந்தியக்கலை புத்துணர்வோடு தொடர்ந்ததால் குப்தர் காலத்துக்கலையை 'மறுமலர்ச்சிக்கலை' யென்கிறோம். ஆகவே குப்தர் கலையின் மூலம் இந்திய மூலத்தினால் மட்டுமே ஆனதென்பதை இங்குக் கூறாமல் கூறவேண்டியுள்ளது. குப்தர் காலத்துக்கலையில் மாந்தன் மட்டுமே முதலிடம் பெறுவதையும், உலகியல்யாவும் அவனைச் சுற்றிலும் இன்பவலைகளாய் எதிரொளிப்பதையும் குப்தர் காலக்கலைகளில் காண்கிறோம். உலகப் பொருள்கள் யாவும் மாந்தனின் இன்ப வாழ்விற்கே தோன்றியவை; அவற்றை அவன் துய்ப்பதால் அவனுடைய ஆத்மாவுக்கு எத்தகைய கேடும் ஏற்படாதென்ற மறுமலர்ச்சி இயக்கத்தின் தத்துவத்தைக் குப்தர் காலச் சிற்பங்களில் காண்கிறோம். இத் தத்துவத்தின் தொடக்கத்தைத்தான் அமராவதியிலும், வடமதுரையிலும் கண்டோம்.

இக் காலத்து ஆண் பெண் சிற்பங்களில் காணப்படும் உடலமைப்பு வழவழப்பாகவும், ஒளிமயமாகவும் காணப்படுகின்றன. இயற்கையான நெகிழியொடு கலைஞனின் கற்பனையும் கலந்திருப்பதால் இச் சிற்பங்களில் உணர்ச்சியும், முதிர்ச்சியும், உடல்வளர்ச்சியின் நெகிழ்ச்சியும் சீராகப் பொருந்திக் கலையழகொடு காட்சியளிக்கின்றன. இதனால்தான் புத்தர், மற்றும் ஆரிய சமயக் கடவுளரின் உருவங்களும் இத்தகைய பண்புகளுடன் ஆக்கப்பட்டுள்ளன. தசைகளின் கட்டுக்கோப்புகளும்

நாடிநரம்புகளின் அமைப்புகளும், ஐம்பொறிகளின் எழிலார்ந்த தோற்றங்களும், இவையாவற்றிற்கும் மேலாக உடலைப் போர்த்தி யுள்ள வண்ணத்தோலின் நளினமும் குப்தர் காலத்துச் சிற்பங் களில் காணப்படும் தனிச்சிறப்புகளாகும்.

இவ்வாறு வளர்ச்சிபெற்ற குப்தர் காலத்துச் சிற்பங்கள் சிறிது காலத்திற்குப்பின் ஆத்மிகவுணர்வு தலைப்பட்டதால் விரிந்து நோக்கிய கண்கள் இமைகளுக்குள் மறைந்தும் பற்கள் தெரிய விரிந்த உதடுகள் மூடியும், ஆத்மிகவுணர்வை வெளிப்படுத்துமாறு தோற்றமளித்தன. எனவே, அழகுணர்ச்சியை மேம்படுத்து வதற்காக அணியப்பெற்ற ஆடைகளும், அணிகலன்களும் பிற ஒப்பனைகளும் இவற்றில் குறைந்து காணப்பட்டன. சுருங்கக் கூறின் பிற்காலக் குப்தர் சிற்பங்களில் தெய்விகக்கலை மேம்பட் டிருப்பதைக் காண்கிறோம். இச் சமயத்தில் வளர்ச்சிபெற்ற பத்தியியக்கமும், மறுமலர்ச்சி பெற்ற புராண, இதிகாசக்கதை களும் சிற்ப வடிவில் நாடெங்கிலும் வளர்க்கப்பெற்றன. எனவே மறுமலர்ச்சித் தத்துவத்தின் சின்னமாய்த் தோன்றிய குப்தர் கலை நாளாவட்டத்தில் இந்து சமய மறுமலர்ச்சிக்கு உறுதுணையாய் நின்றது.

குப்தர் காலத்துச் சிற்பங்கள் எப்பொழுது முதலில் செய்யப் பெற்றனவென்ற கீழ்மட்டக் காலவரையறையை நம்மால் ஓரளவு ஊகித்தறிய முடிகிறது. நாம் மேலே கூறியபடி குப்தர் கலையின் தொடக்கம் வடமதுரையிலும், சாரநாத்திலும் தொடங்கியது. வடமதுரையில் மறைந்த ஞெகிழித்தன்மையை (Plasticconception) யுடைய சிற்பங்கள் சிராவசுத்தி, பிரயாகை, சாரநாத் முதலிய விடங்களில் பரவி, கி.பி. 4 ஆம் நூற்றாண்டுவரை புகழுடன் விளங்கின. இவ் வடமதுரைக்கலை காசி, புத்தகயை, சாரநாத் ஆகியவிடங்களில் தொடங்கப்பட்ட கலைக்கூடங்களில் பின்பற்றப் பட்டு எண்ணிறந்த சிற்பங்கள் படைக்கப்பெற்றன. நாம் அறிந்த வரை மகாராசா திரிகமலா என்பவரால் கி.பி. 64-ல் முதன் முதலாகப் போதிசத்துவர் சிற்பம் ஞெகிழித்தன்மையில் புத்த கயையில் படைக்கப்பெற்றது. அமர்ந்த வண்ணமுள்ள இப் புத்தரின் தலைமயிர் சுருள்வட்டங்களாக ஒப்பனை செய்யப் பெற் றுள்ளது. ஆடையை ஊடுருவிச் செல்லும் ஞெகிழித்தன்மையும், பளபளக்கும் மேனியும் இதில் காணப்படுகின்றன. இரு கைகள் மட்டும் உடைந்து காணப்படும் இச் சிலைதான் குப்தர் காலக் கலைக்கும், பண்பாட்டிற்கும் மூலமானதும் முதலானது மெனலாம். அஃதாவது குப்தர் காலக் கலைப்பண்பாடு கி.பி. 64-லேயே தொடங்கியதென்ற காலவரையறையையும் இதிலிருந்து குறித்து

விடலாம். வடமதுரை மரபு பாணியிலான இதுபோன்ற போதி சத்துவர் உருவங்களில் அகன்ற மார்பும், குறுகிய இடுப்பும் பிடிப்பான தசையும். அழகிய முகமும் காணப்படுகின்றன. மூன்று கண்களையுடைய சிவனின் முகங்களும், வடமதுரைப் பாணியி லானவையென்றும், அவற்றுள் ஒன்று வடமதுரைப் பொருட் காட்சிச்சாலையிலும், மற்றொன்று இலண்டன் பொருட்காட்சிச் சாலையிலும் உள்ளவென்றும் கூறுகின்றனர். இதிலிருந்து ஆரிய சமயத்தின் கலைகளையே பெருவாரியாகக் கொண்டுள்ள குப்தர் காலக்கலைக்கு மூலமாக வடமதுரைக் கலைக்கூடத்திலேயே சிவனின் உருவங்கள் காணப்படுவதையறிகிறோம். சுருள்சுருளாக ஒப்பனை செய்யப்பெற்ற தலைமயிரையுடைய இச் சிவனின் தலைகள் அழகிய முகத்துடனும், சற்றே மூடிய கண்களுடனும், மீசையுடனும், பளபளப்பான ஞெகிழித்தன்மையுடனும் காட்சியளிக்கின்றன. நெற்றிக்கண் மூடப்பெற்றுள்ளது.

புத்தர் தனது முதல் அருளுரையை அறத்தை அடிப்படை யாகக்கொண்டு, அறச்சகடத்தைச் சின்னமாகத் தொடங்கிய சமயப் போதனையை அடிப்படையாகக்கொண்டு தொடங்கப் பெற்றதுதான் சாரநாத் சிற்பக்கலையாகும். சாரநாத்தில் தொடங்கப்பெற்ற இக் கலைப்பாணியிலான சிற்பங்கள் பளபளப் பாக ஞெகிழித்தன்மையுடன் படைக்கப்பெற்றன. புத்தர் அல்லது போதிசத்துவர் உருவங்களும், ஆரிய சமயக் கடவுளரின் உருவங்களும் இப் பாணியில் படைக்கப்பெற்றன. காசியிலுள்ள பாரத்கலா பரிசத் எனனும் நிலையத்திலுள்ள கார்த்திகேயன்சிற்பம் சாரநாத் கலைமரபில் படைக்கப்பெறறதாகும். சாரநாத்கலை மரபிலான உருவங்களின் உடல்கள் கரடுமுருடில்லாத மிருதுவான தன்மைவாய்ந்த உருண்டை வடிவிலான முழுவளர்ச்சிபெற்ற உடல்களாகத் திகழ்கின்றன. மெருகேற்றும் கலையுடன் கடைசல் செய்யும் கலையும் இக் காலத்தே வளர்ச்சி பெற்றதே இத்தகைய உருவ அமைப்பிற்குக் கரணியமாகும். இதனால் உருவத்தின் உறுப்புகள் தனித்தனியாகச் செய்யப்பட்டுக் கடைசியில் இணைத்து ஒருசிறந்த மாழைவார்புருவாக அமைக்கப்பெறும் உருவங்களில் இணைப்புகள் நன்கு கடைசல் செய்யப்பட்டும், உருக்கித் தேய்க்கப் பட்டும் ஒட்டுத் தெரியாமல் அழகுடன் காட்சியளித்தன. இவ்வாறு ஓர் உருவத்தில் மாசு மறுவற்ற பளபளப்பான தன்மை யுடன் படைக்கும் சாரநாத் கலைக்கும் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு களாகச் சாரநாத்திலுள்ள அமர்ந்த வண்ணமுள்ள ஒரு புத்தரின் சிலையைக்கூறலாம். இச் சிலையின் தலைக்குப்பின்னால் அழகிய வேலைப்பாட்டுடன் கூடிய அறச்சகடம் காணப்படுகிறது. எனவே இச் சிலையை 'தர்மச்சக்கரப் பரிவட்ட முத்திரைச்சிலை' யென

அழைப்பர். சாரநாத்தில்தான் புத்தர் முதன் முதலாகத் தமது அறநெறி அருளுரையைத் தொடங்கியதால் இத் தத்துவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே சாரநாத் பாணியிலான சிற்பங்களில் பெரும்பாலானவை அறச்சகடச் சின்னத்தைப் பெற்றுள்ளன இவ்வாறு சாரநாத்தில் தொடங்கப்பெற்ற சிற்பக்கலை ஏறத்தாழ 150 ஆண்டுகள் சிறப்புறத் திகழ்ந்தன.

வடமதுரை, சாரநாத் ஆகியவிடங்களில் வளர்ச்சிபெற்ற கலைகளின் ஒட்டுமொத்தமான சிறப்புத் தன்மையைத் தம் கருப் பொருளாகக் கொண்டு வளர்ச்சியடைந்ததே குப்தர் கலையாகும், எனவேதன் கலைப்பாணியிலான பல்வேறு சிற்பங்களைப் புத்த சமய வடமதுரைப்பாணி,புத்த சமயச் சாரநாத் பாணியென்று பிரித்துக் கூறுகின்றனர். இவ்விருபிரிவுகளைத் தவிர மூன்ருவதாக அறியப் படும் பிரிவு இக் காலத்தில் தனித்தன்மையுடன் வளர்ச்சிபெற்ற ஆரியசமயச் சிற்பங்களாகும். நாம் வடமதுரைப் பாணியிலான கார்த்திகேயனையும், சிவனையும் ஏற்கெனவே ஆரியசமயப் பிரிவி லான கடவுளாகக் கண்டோம். இவற்றைப் போலவே குவாலியரில் ஒரு சில உருவங்களும், காகோ என்னுமிடத்தில் கண்டுபிடிக்கப் பட்ட ஏகமுகலிங்கமும், சாரநாத் பாணியிலானவையாகும். இவற் றில் ஆத்மிகவுணர்வு அவ்வளவாக எதிரொளிக்காவிட்டாலும் ஞெகிழித் தன்மையும், பள பளப்பும் நன்கு காணப்படுகின்றன. பெசு நகரிலுள்ள கங்கையின் சிற்பவணியும், கொற்றவை மகிசா சுரமர்த்தனியாகக் காட்சியளிக்கும் சிற்பமும், பூமராவிலுள்ள சிவனின் உருவமும் சாரநாத் பாணியிலானவையாகும். தியோகரி லுள்ள விஷ்ணுவின் 'அனந்த சயன'ச் சிற்பம் சாரநாத் பாணிக்குப் பின்னர் ஏற்பட்டதாகும். இங்குள்ள தசாவதாரக் கோயிலில் விஷ்ணு பாற்கடலில் ஆதிசேடன்மீது பள்ளிகொண்டுள்ளார். அவர் கொப்பூழிலுள்ள தாமரையின்மீது நான்முகன் அமர்ந்துள்ளான். அவனுக் கருகில் பிற தேவர்கள் காணப்படுகின்றனர். திருமகள் திருமாலின் பாதத்தை அழுத்திக் கொண்டுள்ளாள். அவளுக்குப் பின்புறம் பணிமகளிர் இருவர் உள்ளனர். ஒருக்களித்துப் படுத்துக் கொண்டு அறிதுயில் கொள்ளும் திருமாலுக்கு ஆதிசேடன் குடை போலுள்ளான். படுக்கைக்குக் கீழே அசுரர்கள் பதுங்கிக் காணப் படுகின்றனர். இவ்வாறு இவ்வனந்தசயனச் சிற்பவணி பிராமணிய சமயத் தொல்கதையை விளக்குவதாய் அமைந்துள்ளது. ஆனல் இதில் முன்னர் கூறிய பளபளப்பும் ஞெகிழித் தன்மையும் அவ்வள வாகக் காணப்படவில்லை.

அலகாபாத்துக்கண்மையில் கார்வா என்னுமிடத்தில் கிடைத் துள்ள தூண்களில் செதுக்கப்பட்டுள்ள சிற்பங்களில் குப்தரின்

கலைப்பாணி தெளிவாக எதிரொளிக்கின்றது. வழவழப்பான தன்மையையும், உறுதியாகவும், தெளிவாகவும் காட்சியளிக்கும் உறுப்புகளையும் கொண்டுள்ள இச் சிற்பங்களில் ஓரளவு அயலகச் சாயலும், அமராவதிச் சாயலும் காணப்படுகிறதெனலாம். இன்று இத் தூண்கள் இலக்னேப் பொருட்காட்சிச் சாலையில் வைக்கப் பெற்றுள்ளன. இச் சிற்பங்கள் கி.பி. 5ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவையென்று கணிக்கப்பட்டுள்ளன. தியோகார் தசாவ தாரக் கோயிலிலுள்ள இராமாயணக் கதையை விளக்கும் சிற்ப வணிகளும், கோசம் என்னுமிடத்திலுள்ள சிவபார்வதியை யுள்ளடக்கிய சிற்பவணிகளும் சாரநாத் பாணியிலிருந்து வேறு படுகின்றன. சாரநாத் பாணியை அடிப்படையாகக் கொண்டு வளர்ச்சி பெற்ற குப்தரின் சிற்பக்கலையில் இவை சற்று மாறு பட்டவையாகும். மந்தோர் என்னுமிடத்திலுள்ள கண்ணன் கோவர்த்தன மலையைக் குடையாகப் பிடிக்கும் காட்சியும், நகரி என்னுமிடத்திலுள்ள கோயிற் கதவில் காணப்படும் சிற்பவணி களும் கி.பி. 5ஆம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவையாகும். இங்குக் காணப்படும் சிற்பங்கள் மேற்கூறிய சாரநாத் சிற்பங்களிலிருந்து வேறுபடுகின்றன. இவ்விரண்டு ஊர்களும் இராசபுதனத்தி லுள்ளன. இச் சிற்பங்கள் ஆய்ந்து நோக்கும்போது குசானர் பாணியை ஒத்திருப்பதையறிகிறோம். பெசு நகரிலுள்ள கங்கையின் உருவமும், குவாலியர் பொருட்சிகாட்சியிலுள்ள தேவமகள் உருவமும் குப்தர் காலத்துப் பெண் உருவங்களுக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும். மாளவத்திலுள்ள இரு பெண் சிலைகளின் தன்மைகளை ஆயும்போது ஒருசில தனிப்பண்புகள் இவற்றில் காணப்படுவதை அறிகிறோம். இந்த உருவங்கள் மிகக் கனமாகவும், வட்ட வடிவமாகவும், வழவழப்பற்றும் காணப்படுகின்றன. இவற்றின் இடைகள் தடிப்பாகவும், மார்பகங்கள் அளவுக்கு மீறிப் பெரிதாகவும் காணப்படுகின்றன. இதே காலத்திலான இது போன்ற உருவங்கள் காசி, இராசகிரி, தேசுப்பூர் ஆகியவிடங்களில் கிடைத்துள்ளன. ஆனால் அவற்றின் உடல்கள் மெலிந்தும், மெதுவாகவும், இடை குவிந்தும், அழகாகவும் காணப்படுகின்றன. மாளவத்திலுள்ளதைப் போன்ற பருத்தவுடல்களையுடைய சிற்பங்களை உதயகிரிக் குன்றுகளில் காண்கிறோம். அங்குள்ள அனந்தசயனச் சிற்பவணி, புவிதேவி வராகச் சிற்பவணி, நின்ற வண்ணமுள்ள சிவன் ஆகியோரின் உருவங்களும் மந்தசோர் என்னு மிடத்தில் கிடைக்கப்பெற்று, இன்று குவாலியர் பொருட்காட்சிச் சாலையில் வைக்கப் பெற்றுள்ள நரசிம்மன் உருவமும் பருவுடலைக் கொண்டவையாகும். பொதுவாகத், தொல்கதை மாந்தர்களையும், தோற்றரவுகளையும், கற்பனையுருவங்களையும் கலைஞர்கள் படைக்கும்

போது இத்தகைய பருவுடல்களுடன் படைக்க வேண்டுமென்பது அவர்களின் மரபுவழிப் பாடமாகும்.

குப்தர் காலத்தில் படைக்கப்பெற்ற பல்வேறு சிற்பங்கள் கீழையிந்தியப் பகுதிகளிலும் காணப்பெறுகின்றன. சுலுத்தான் காஞ்சியிலுள்ள புத்தர் நாளாந்தாப் பொருட்காட்சியிலுள்ள புத்தர், பர்மிங்காம் கலைக்கூடத்திலுள்ள புத்தர், மணியார், இராசகிரி ஆகியவிடங்களில் கிடைத்துள்ள சுதையாலான சிற்ப வணிகள், தேசுப்பூரில் கிடைத்துள்ள கங்கை, யமுனை ஆகிய ஆற்றரசிகளின் உருவங்கள் மெலிந்த, மெதுவான, பளபளப்பான சீரமைப்புடன் கூடிய உடலுறுப்புகளுடன் படைக்கப்பெற்றன. இவற்றிலும் ஞெகிழிப்பண்பு கவனமாகக் கையாளப்பெற்றுள்ளது. தக்கணத்திலுள்ள அய்கோலிச் சிற்பவணிகளும், கன்னேரிச் சிற்ப வணிகளும் இப் பாணியைப் பின்பற்றிப் படைக்கப்பெற்றவையே யாகும். ஆயினும் இவற்றில் ஊர்வழி, மரபுவழித் தன்மைகள் பெரிதும் கையாளப்பட்டுள்ளதால் வடஇந்தியப் பாணியிலிருந்து இச் சிற்பங்கள் சிறிது வேறுபடுகின்றன.

சுருங்கக் கூறின் குப்தர் காலத்தில் படைக்கப்பெற்ற சிற்பங் களில் பெரும்பாலானவை ஆரிய சமயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு எழுந்தவை. குறிப்பாகத் திருமாலின் பத்து அவதாரங் களும் அழகிய சிற்பங்களாகப் படைக்கப்பெற்றன. இவற்றுள் மிகவும் பெருமை வாய்ந்தது வராக அவதாரச் சிற்பமும், நரசிம்ம அவதாரச் சிற்பமுமாகும். சைவ சமயமும் இக் காலத்தில் பரவலாக மறுமலர்ச்சி பெற்றதால் சிவனின் சிற்பங்களும், அவரோடு தொடர்புடைய கங்கை யமுனை யாறுகளின் உருவகச் சிற்பங்களும், பார்வதி, காளி, கொற்றவை, நந்தி ஆகியோரின் சிற்பங்களும் இக் காலத்தில் படைக்கப்பெற்றன. காசியிலுள்ள கார்த்திகேயன் உருவமும், காகோவிலுள்ள ஏகமுகலிங்கத்தின் உருவமும் குப்தர் காலச் சிற்பங்களில் தனித்துரைக்கப்பட வேண்டியவையாகும். குப்தர்காலத்துச் சிற்பங்கள் யாவும் ஆரிய மறைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு படைக்கப்பெற்றவை. எனினும் அக் காலத்தில் வளர்ச்சிபெற்ற ஞெகிழிக் கலைத் தன்மை யால் அச் சிற்பங்கள் பளபளக்கும் பண்புடனும் காட்சியளித்தன. அவற்றின் உறுப்புகளின் தோற்றமும், உருவத்தில் காணப்படும் நளினமும் மக்களைப் பெரிதும் ஈர்த்தன. எனவே புத்த சமயக் கலைகளில் காணப்படும் மெய்யறிவுணர்வு இவற்றால் ஏற்படவில்லை. தோற்றரவுகளின் சிற்பங்களும், கற்பனைச் சிற்பங்களும் அளவுக்கு மீறிய உடலுறுப்புகளுடனும், உலகில் காணப்பெறாத உருவங் களுடனும் படைக்கப்பெற்றதால் மக்கள் கலைவளர்ச்சியையும்,

கலைஞர்களின் கைத்திறனையும் கண்டு வியப்பதற்குப் பதிலாகப் புராண இதிகாசக் கதைகளையும் கருத்துகளையும் மனத்திலிருத்தி, வாழ்க்கையின் நிலையாமையை எண்ணி வாழலாயினர். எனவே தான் வாழ்க்கை வாழ்வதற்கே என்னும் தத்துவத்தின் அடிப் படையில் வடமதுரையையும், சாரநாத்தையும் மூலவிடங்களாகக் கொண்டு தொடங்கப்பட்ட குப்தர் காலத்துச் சிற்பங்கள் கடைசியில் வாழ்வின் நிலையாமையையுணர்த்தும் துன்ப முடிவாக முடிந்துவிட்டது. ஓரளவு குப்தர் காலத்துத் திருமாலின் தோற்றரவுச் சிற்பங்களையும், கொற்றவையின் தோற்றரவுச் சிற்பங்களையும் மனத்திற் கொண்டுதான் மரபுவழிக் கலைஞர்கள் தக்கணத்திலும் தமிழகத்திலும் ஆந்திர, பல்லவர் காலங்களில் இவற்றைப் படைத்தனர் போலும். இத்தகைய தோற்றரவுகளின் உருவங்களேயன்றி, விலங்குகள், செடி கொடிகள், தேவமகளிர், கற்பனையழகியர் ஆகியோரின் உருவங்களையும் குப்தர் காலத்துக் கலைஞர்கள் படைத்திருந்தாலும் பிற்காலக் குப்தர் சிற்பங்களில் புராண, இதிகாசக் கதைகளை விளக்கும் சிற்பங்களே முகாமை யிடத்தைப் பெற்றுவிட்டன. இதனைப் பின்பற்றித்தான் இனி வந்த இந்தியக்கலையும் வளர்ச்சி பெற்றதால் இந்தியா முழுவதிலும் தெய்வச் சிலைகளைத் தவிர மாந்த வாழ்வொடு தொடர்புடைய சிலைகளையும், ஓப்பனைகளையும் அதிகமாக நம்மால் காணமுடிய வில்லை. இக் குறைபாடு நாயக்கர் காலத்திற்குப் பிறகும், சுல்தான்கள் ஆட்சியிலும், அதற்குப் பிறகும் நிறைவேற்றப் படுகிறது. இசுலாமிய ஓவியங்களும், நாயக்கர் காலச் சிற்பங் களும் மறுமலர்ச்சித் தத்துவத்தைப் பெரிதும் எதிரொளிக்கின்றன எனலாம். பிற்காலக் குப்தர் காலச் சிற்பக்கலை நுண்ணிய பின்னல் வேலைகளையும், பொற்கொல்லன் கைத்திறன் நுணுக்கத் தையும் பெற்றுத் திகழ்ந்தது. இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு தான் ஒய்சாளரின் சிற்பங்களாகும்.

இயல் 6

ஒய்சாளர் சிற்பங்கள்

இதுவரை நாம் கோயில்களிலுள்ள சிற்பங்களைப் பற்றி மட்டும் கூறினேம். ஆனல் ஒய்சாளரின் சிற்பங்களைப் பற்றிக் கூறும்போது அவர்களின் கோயில்களின் அமைப்பே சிற்பங்களைப் போலுள்ளன என்பதனைக் கூறியாகல் வேண்டும். ஒய்சாளக் கலைஞர்கள் உள்ளணுத் துகளுடைய ஒருவகைக் கருநிறக்கற்களைப் பயன்படுத்திக் கோயில்களைக் கட்டியுள்ளார்கள். இக் கற்கள் தமிழகத்திலுள்ள கருங்கல்லைப் போல் கடினமானவையல்ல. ஆனல் மாக்கல்லைப்போல் பொடித்துப் போகக்கூடியவையுமல்ல. வெட்டியெடுக்கும்போது மிக்க மெதுவாக இருந்ததால் இதில் மயிரிழைபோன்ற நுட்பமான வேலைப்பாடுகள் செய்ய முடிந்தது; பின்னர் காற்றாலும் மழையாலும் இறுகி, உறைந்து கடினமாகி விட்டதென்கின்றனர். பொதுவாக, ஒய்சாளர் கோயில்கள் மையக் கட்டடம் ஒன்றனையும், அதனைச் சுற்றிலும் சுவர்களையும், அச் சுவர்களில் தனித்தனியாகவுள்ள அறைகளையும், அவ்வறைகளுக்கு முன்னல் தூண்களையுமுடைய சுற்றாலய மண்டபத்தையும் பெற்றுள்ளன. மையக் கட்டடத்தில் கருவறையும், அதற்கு முன்னல் சுகநாசியென்னும் இடைகழியும் உள்ளன. இடைகழி அதற்கு முன்னலுள்ள நவரங்கம் என்னும் தூண்களையுடைய கூடத்தொடு இணைந்துள்ளது. அக் கூடத்திற்கு முன்னல் தூண்களையுடையதும் அடைப்பில்லாததுமாகிய முகமண்டபமுள்ளது. பெரும்பாலான ஒய்சாளர் கோயில்கள் ஒன்றையொன்று ஒத்த இரு கட்டடங்களை இணைந்து பெற்றுள்ளன. சில கோயில்களில் ஒன்றே போலுள்ள மூன்று கட்டடங்களும், சில கோயில்களில் ஐந்து கட்டடங்களும்கூட உள்ளன. மையக் கோயிலின் வெளிச் சுவர்கள் விண்மீன் வடிவில் இருப்பதும், அதற்கேற்றாற்போல் அக் கோயில் ஓர் உயர்ந்த மேடையின் மீதமர்ந்திருப்பதும், அம் மேடையின் பக்கங்கள் கோயிலின் வடிவிற்கேற்றவாறு வெளியே

துருத்திக் கொண்டும், வெளியே தள்ளிக்கொண்டும், கோயிற் சுவரின் கோணங்களின் வடிவத்தையே இவை யாவும் பெற்றிருப் பதும் ஒய்சாளரின் கோயில் அமைப்பே ஒரு சிறந்த சிற்ப வடிவி லானதென்பதைக் காட்டுகின்றன. கோயிலின் வெளிச்சுவர்களில் ஒன்றையொன்று தொட்டுக்கொண்டுள்ள சிற்பவணிகள் கண்ணைக் கவரும் வகையில் அமைந்துள்ளன. அத்தகைய சிற்பவணிகள் கோயிலைச் சுற்றிலும் இருப்பதைக் காண்கிறோம். கோயிற்பகுதியில் ஒன்றன்மேலொன்றாக மூன்று பகுதிகளாய் உயர்ந்து நிற்கும் விமானப்பகுதியும், ஒன்பது அல்லது பத்தடி உயரமுள்ள மையக் கோயில் எழுந்துநிற்கும் அடிமேடையும் முகாமையுறுப்புகளாகும். இவ் வடிமேடையில்தான் சுற்றிலும் செதுக்கப்பட்ட விலங்குகளின் உருவங்கள் அணியணியாகக் காணப்படுகின்றன. அடியிலுள்ள அணிவரிசையில் வரிசையாகச் செல்லும் யானைகளின் உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. அதனையடுத்து, மேலேயுள்ள வரிசையில் குதிரைமீதமர்ந்துள்ள வீரர்களின் உருவங்களும், அதற்கு மேலுள்ள வரிசையில் திருகுசுருள் வடிவில் இலைகளின் உருவங் களும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. அதற்கு மேலுள்ள வரிசை சற்று அகலமானது. அதில் புராண, இதிகாசக் காட்சிகள் மிக்க நுட்பமான வேலைப்பாடுகளுடன் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. அதற்கு மேலுள்ள யாளி வரிசையில் யாளிகளின் வாயிலிருந்து திருகுசுருள் வடிவ இலைகள் வெளியே வருவதைப்போல் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதற்கு மேலுள்ள வரிசையில் அழகிய ஓதிமப் பறவையின் உருவங்கள் செதுக்கப்படுள்ளன. அதற்கு மேலுள்ள பகுதி அடித் தளம் முடியுமிடமாகும். அப் பகுதி ஓர் இருக்கைபோல் சரிந்து நிற்பதும், அதற்குமேல் தக்க இடைவெளிகளில் மேற்கூடத்தின் வெளித்தூண்கள் நிற்பதும், அத் தூண்களுக்கு நடுவிலுள்ள இடை வெளிகளைத் தொளைகளையுடைய கல் - தட்டிகள் அடைத்துக் கொண்டிருப்பதும் ஒரு சிற்பப் பகுதியாகவே காட்சியளிக்கின்றன. இக் கல் - தட்டியைப் பின்னல் வேலையுடைய சாளரம் என்றும் அழைப்பர்.

மேற்கூறிய சிற்பவணிகளுக்கு மிகச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக அலபேடு என்னுமிடத்திலுள்ள ஓய்சாளேசுவரர் கோயில் சிற்பங் களைக் கூறலாம். ஒய்சாளரின் கோநகராக விளங்கிய துவார சமுத்திரமே இன்று அலபேடு என்று அழைக்கப்படுகிறது. இக் கோயிலின் வாயிலுள்ள விடை மண்டமும், வாயிற்பகுதியிலுள்ள சிற்பங்களும் சிறப்புடையனவாகும். குறிப்பாக, இக் கோயிலின் தெற்கு வாயிலின் இரு பக்கங்களிலுமுள்ள சுறவ வளைவுகளும், வாயிலுக்கு மேலேயுள்ள முகப்பில் செதுக்கப்பட்டுள்ள நடவரசரின் உருவமும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவையாகும்.

இக் கோயிலின் ஒவ்வொரு வாயிலின் இருமருங்கிலும் ஒய்சாள மன்னர்களின் முத்திரைச் சின்னமான சாலா புலியைக் கொல்லும் காட்சி அழகாகக் கற்களில் வடிக்கப்பட்டுள்ளது. நடன யானை முகன், நாட்டியக் கலைமகள், அரிமுகன் (நரசிம்மன்), கோவர்த்தன மலையைக் குடையாகப் பிடித்தல் ஆகிய சிற்பங்கள் சுவர்களிலும், தூண்களிலும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இக் கோயிலைக் கட்டிய வீரநரசிம்மன் காலத்திலேயே இதே நகரில் கட்டப்பட்ட கேதாரீசுவரன் கோயில் என்னும் மற்றொரு கோயிலும் உள்ளது. இதுவும் ஒய்சாளேசுவரர் கோயிலைப்போல் சிறப்புமிக்க சிற்பங்களையுடையதாகும். ஒய்சாளேசுவரர் கோயிலைக் கட்டியவன் முதலாம் நரசிம்மனுடைய தலைமைச் சிற்பி கெடரோசர் என்பவனுவான். அன்றைய அரசின் பொதுப்பணித்துறையின் தலைமையலுவலனுயிருந்த கேதமல்லன் என்பவனின் மேற்பார்வையில் இது கட்டப்பட்டதாகக் குறிப்புகளிலிருந்து அறிகிறோம். இக் கோயிலிலுள்ள சிற்பங்களில் புராண, இதிகாசச் சிற்பங்களே தலையாய சிறப்புடையவையாகும். சமயக் கருத்துகளை ஞெகிழிக்கலை வாயிலாக வெளியிடுகின்ற பெட்டகமாகத் திகழ்வது ஒய்சாளேசுவரர் கோயிலேயென்றும், இதிலுள்ள சிற்பங்களே உலகத் தொல்பொருட் சின்னங்களின் வரிசையில் வைத்துப் பாராட்டத் தக்கதாயுள்ளதென்றும் திரு. க. அ. நீலகண்ட சாத்திரியார் கூறுகிறார். இடைக்கால மேலைநாட்டுக் கலைஞர்களால் தொடங்கப்பெற்று நிறைவு பெறுதுநிற்கும் கட்டடக்கலை அலபேட்டில்தான் நிறைவு பெற்றுள்ளதென்பது கலைஞர் ஃபர்குசனின் முடிவாகும்.

ஒய்சாளர் கோயில்களிலுள்ள சிற்பங்கள் சுற்றுச் சுவர்களின் வெளிப்புறத்திலும், கூடத்துச் சுவர்களின் இரு பக்கங்களிலும் பெருமிடத்தைப் பெற்றுள்ளன. அத்தோடு மூன்று பகுதிகளாய்க் காணப்படும் விமானத்திலும் அதிகப்படியான சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. விமானத்தின் அடித்தளத்தில் கூடத்தின் அடித்தளத்தில் காணப்படுவதுபோலவே சிற்பவணிகள் காணப்படுவதால் இவை எல்லாவகையிலும் ஒத்துள்ளன. கூடத்தின் அடித்தளத்தில் தூண்களும் அவற்றிற்கிடையில் பின்னல் வேலைகளையுடைய கல் தட்டிகளும் இருப்பதைப்போலவே விமானச் சுவர்களிலும் அழகிய தூண்களும், கல் தட்டிகளும், சோடனை மாடங்களும் உள்ளன. அம் மாடங்களைத்தாம் 'தேவ கோட்டம்' என்கிறோம். ஒவ்வொரு மாடத்திலும் இலை விதானங்களும் அவற்றின் கீழே தெய்வப் படிமைகளும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. மிக்க நுட்பமான வேலைப்பாடுகளுடைய அத் தெய்வப் படிமைகளைக் கொண்ட ஒவ்வொரு கோட்டமும் ஒவ்வொரு கலைக் கூடமாகக் காட்சியளிக்கிறது. அக் கோட்டங்கள் பலவற்றில்

அவற்றைச் செதுக்கிய சிற்பியின் பெயரும் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இச் சிற்பவளத்தின் அழகை கோயிலின் விண்மீன் வடிவம் மிகுதிப் படுத்திக் காட்டுவதோடு செங்குத்தான சமதளப்பரப்புகளும் முகப்புகளைப்போல் உயர்ந்து காணப்படுகின்றன. இதனல் தளங்களுக்கிடையில் ஒளியும் இருளும் மாறிமாறிக் காணப்படுகின்றன. விமானத்திற்கும், அதன் அடிப்பகுதிக்குமிடையில் வெளியே பிதுங்கி நிற்கும் அகலமான கொடுங்கையும் ஓர் அழகான சிற்ப வடிவாகவே காட்சியளிக்கிறது. கோயிலடுக்குகள் உச்சியில் குடை போன்ற வடிவத்தையும், குட்டையான உயரத்தையும் கொண்டு திகழ்வதால் ஒவ்வோரடுக்கிலுள்ள பஞ்சரங்களும் சிறந்த சிற்பவணிகளாகவே காட்சியளிக்கின்றன.

ஒய்சாளர் கோயில்களிலுள்ள குறிப்பிடத்தக்க மற்ருெரு சிறப்பான பகுதி ஒரே கல்லிலான தூண்களாகும். சதுர வடிவிலான அடிப் பகுதியையுடைய தூண்களின் மேலுள்ள பகுதிகள் கடைசல் பிடிக்கப்பட்டுப் பல்வேறு அழகிய உருவங்களைப் பெற்றுள்ளன. அழகிய வடிவில் செதுக்கப்பட்ட தூணின் தலைப்பும், தனிக் கல்லாலான போதிகையும் சிறப்பானவையாகும். போதிகைகளில் இலைகளாலாகிய தலைசூழ் ஒளிவட்டங்களையுடைய 'மதனிகை' உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இத்தகைய சிறப்புகளுக்குச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டுகளாக மேலும் சில கோயில்களைக் கூறுவோம். திருவரங்கப்பட்டணத்திலிருந்து இருபதுகல் தொலைவிலுள்ள சோமனுதபுரத்தில் ஒய்சாளர் கட்டிய கேசவன் கோயில் உள்ளது. இது மூன்ரும் நரசிம்மவர்மன் காலத்தில் மன்னனின் உறவினனும் அமைச்சனுமான சோமனுதர் என்பவனல் உருவாக்கப்பட்ட சோமனுதபுரம் என்னும் இந் நகரில் கட்டப்பட்ட கோயிலாகும். எனவே இக் கோயிலைச் சோமனுதர் கோயில் என்றும் அழைப்பர். பேளூரிலும், அலபேட்டிலும் இல்லாத சிறப்புடைய விமானங்கள் இக் கோயிலில் உருவாகியுள்ளன. மதில்களின் உட்பக்கத்தில் கோட்டம் போன்ற 64 தனியறைகள் உள்ளன. ஒன்றே போலுள்ள மூன்று கோயில் கட்டடங்கள் குறுக்கை (+) வடிவில் இதனுள் அமைந்துள்ளன. கோயிலைச் சுற்றிலுமுள்ள மண்டபத்துடன்கூடிய திருச்சுற்ருலையுள்ளது. அம் மண்டபத்தின் தூண்களில் பல அழகிய சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. கோயில் சுவர்களில் ஒய்சாளரின் பிற கோயில்களிலுள்ளதைப் போலவே ஓடும் யானைகள், குதிரைகள், யாளிகள் முதலிய சிற்பவணி வரிசைகள் காணப்படுகின்றன. வடபக்கச் சுவரில் இராமாயணக் காட்சிகளும், தென்பக்கச் சுவரில் மாபாரதக் காட்சிகளும் அழகிய சிற்பங்களாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாகக் கோயிலின் உட்புறத்,

திலுள்ள தூண்களிலும், பிற விடங்களிலும் காணப்படும் சிற்பங்களும், சுவர்களில் செதுக்கப்பட்டுள்ள புடைப்போவியச் சிற்பங்களும் குறிப்பிடத்தக்கனவாம். இக் கோயில் கி.பி. 1268–ல் கட்டப்பட்டதாக அறியப்படுகிறது.

சோமனுதர் கோயில் கட்டுவதற்கு ஏறத்தாழ 150 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு கட்டப்பட்ட மற்றொரு கோயில் தொகுதியைப் பேளூரில் காணலாம். அலபேட்டிலிருந்து தெற்கே பத்தாவது கல்லிலுள்ள இவ்வூரிலுள்ள சென்னக்கேசவர் கோயில் கி.பி. 1117-ல் கட்டப்பட்டது. மையத்திலுள்ள சென்னக் கேசவர் கோயிலின் மேற்பகுதி அழிந்து காணப்பட்டாலும், அதன் மூலக் கட்டட அமைப்பை ஒருவாறு ஊகித்தறிய முடிகிறது. இக் கோயிலில் மூன்று நுழைவாயில்கள் உள்ளன. நுழைவாயிற் படிக் கட்டுகளுக்கு மேலே விமானம் போலமைந்துள்ள வடிவமைப்புகள் சிறந்த கலையழகுடன் திகழ்கின்றன. இக் கோயிலிலுள்ள நீள்சதுர மண்டபத்தில் காணப்படும் 46 தூண்களில் மைய இடைவெளியிலுள்ள நாலு தூண்களைத் தவிர ஏனைய தூண்கள் ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வகையாகச் செதுக்கப்பட்டுத் தனித்தனிக் கலைக்கூடத்தைப்போல்பல்வேறுசிற்பங்களையும் ஒப்பனைகளையும் பெற்றுள்ளன.

இக் கோயிலின் சிற்பவணிகள் அலபேட்டுக் கோயிலிலுள்ள சிற்பவணிகளைப் போலவே சிறப்புடையனவாகும். வெளிச் சுவரில் வரிசைவரிசையாக சிற்பவணிகள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இச் சிற்பங்களில் சிறப்பானவை மேல் வரிசையிலுள்ள 'மதனகை' வடிவங்களேயாகும். ஏறத்தாழ நாற்பது பெண்களின் உருவங்கள் தோற்றங்களில் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இவர்களுள் தெய்வமகளிர் ஒரு சிலரும் உள்ளனர். பொதுவாக இவர்களைப் பார்க்கும்போது ஒரு நடனக் குழுவினரைப்போல் காட்சியளிக்கின்றனர். பொட்டிடும் நங்கை, கிளியேந்திய பெண், கொடியடியில் நுடங்கும் மடக்கொடி, காதலின் வரவை எதிர்நோக்கி நிற்கும் காரிகை, இன்னும் ஆடையில் தேள் ஒன்றுள்ளதென்று அறிந்து அவ்வாடையை உதறிவிட்டு நிற்கும் மங்கை முதலிய எண்ணற்ற பெண்கள் உயிரோவியங்களாக நிற்கின்றனர். எல்லாவுருவங்களிலுமே சிற்றுளியின் நயம் தெரியும் நுட்பமான வேலைப்பாடுகளோடு கூடிய உருவங்களாகவே அவை அமைந்துள்ளன. இவற்றைவிட மேலாக இக் கோயிலிலுள்ள நவரங்க மண்டபம் அழகிய கலையுருவாய்க் காட்சியளிக்கிறது. இம் மண்டபத்தின் விதானத்தில் ஒரு விரிந்த தாமரை மலர் கல்லிலே செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இது தனியே பூத்துத் தொங்கும் மலரைப் போலவே விதானத்தின் நடுவில் தொங்கிக் கொண்டுள்ளது. இம் மண்டபத்திலுள்ள தூண்களில் அரிமுகன் (நரசிம்மன்), நாட்டியக் கலைமகள்

முதலியோரின் உருவங்கள் பேரளவில் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இக் கோயிலைக் கட்டிய தலைமைச் சிற்பி சக்கண்ண ஆச்சாரி என்பவனுவான். இக் கோயிலின் மூலவரான சென்னக் கேசவர் ஆறடி உயரமுள்ளவர். இவரைச் சுற்றிலும் பிரபை (பிறை) வடிவில் தசாவதார வடிவங்கள் சிற்றுருவங்களாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. மூலவருக்கெதிரில் இருமருங்கிலும் காணப்படும் வாயிற்காப் போரின் உருவங்கள் கம்பீரமாக அமைந்துள்ளன. சுற்றுலைப் பாதையில் வேணுகோபாலன், இலக்குமி நாராயணன், கலைமகள், யானைமுகன், மகிஷாசுரமர்த்தனி முதலியோரின் உருவங்கள் திறம்படச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இக் கோயிலைக் கி.பி. 1117-ல் கட்டிய விஷ்ணுவர்த்தனன் முதலில் சமணனுகவிருந்து பின்னர் தமிழகத்திலிருந்து சென்ற சமயக் குரவர் மூவரில் ஒருவரான இராமானுசரால் வைணவனுக்கப்பட்டானென்றும், இராமானு சரின் எண்ணப்படியே இக் கோயில் அமைக்கப்பட்டதென்றும் கூறுவர். பொதுவாக ஒய்சாளர் யாதவர்கள் என்றும், துவாரகை யிலிருந்து மேற்குத் தொடர்ச்சி மலைக்கண்மையிலுள்ள சொசாவூர் என்னுமிடத்திலிருந்து குடியேறியவர்கள் என்றும், சமணர்களா யிருந்த இவர்கள் சாலா என்னும் தங்கள் தலைவன் முனிவர் ஒருவரால் வாழ்த்தப் பெற்றபின், அவனுல் அமைக்கப்பட்ட ஒய்சாள ஆட்சியில் இந்துக்களாய் மாறினுர்கள் என்றும் வர லாற்றுச் சான்றிலிருந்து அறிகிறோம். ஒய்சாளர் கோயில்கள் தென்னிந்தியக் கோயிற்பாணியின் அடிப்படையில் அமைக்கப் பட்டவையேயெனினும் தந்தத்திலும், தங்கத்திலும் வேலை செய்யும் கைவினைஞருடைய முறைகள் இவற்றில் பின்பற்றப் பட்டுள்ளனவென்றும் க. அ. நீலகண்ட சாத்திரியார் கூறுகிருர்.

இயல் 7

பல்லவர் காலச் சிற்பங்கள்

முன்னுரை

பல்லவர் காலச் சிற்பங்களை முழுவுருவில் காணப்படும் சிற்பங்கள், சுவர்ச் சிற்பங்கள் அல்லது புடைப்புச் சிற்பங்களென இருவகையாகப் பிரித்து அறியலாம். இவற்றையும் தெய்வத் திருமேனிகள், துணையுருவங்கள், மாந்தப் படிமங்கள், பிற வுருவங்கள் எனப் பிரித்தும் அறியலாம். முதலாவதாக, மகேந் திரன் காலத்துக் குடைவரைகளில் உள்ள வாயிற்காப்போர் இரண்டு கைகளை உடையவர்களாகவும், குண்டாந்தடி ஒன்றைத் (கதாயுதம்) தரையில் ஊன்றி அதன்மீது கையை வைத்துச் சிறிது சாய்ந்து நின்றுள்ளார்கள். சில கதாயுதத்தில் பாம்பு சுற்றிக் கொண்டுள்ளது. வாயிற்காப்போர் சிலர் தலையில் அணிந்துள்ள மகுடத்தின் பின்புறத்தில் வளைந்த இரு மாட்டுக் கொம்புகள் காணப்படுகின்றன. அவர்களின் கையிலுள்ள கதாயுதத்தில் பாம்பு சுற்றிக் கொண்டுள்ளது. மார்பிலுள்ள பூணூலே பாம்பின் வடிவில் உள்ளது. எடுத்துக்காட்டாகக் குரங்கணில்முட்டத்து வாயிற்காப்போரைக் கூறலாம். பொதுவாக இவ்வாறு தலையில் கொம்புகளுடனும், மார்பிலும் கதாயுதத்திலும் பாம்புகள் சுற்றிக் கொண்டும் காணப்படும் வாயிற்காப் போரையுடைய குடைவரை களின் மூலவர் சிவனாக இருக்கவேண்டுமெனக் கருதுகின்றனர். அவ்வாறு பார்க்கும்போது மகேந்திரன் காலத்திலும், மாமல்லன் காலத்திலும் சிவனுக்குப் படைக்கப்பட்ட குடைவரைகள் பல உள்ளதை அறிகிறோம். இதைப் போலவே விஷ்ணுவுக்கும், பிரம்மனுக்கும், துர்க்கைக்கும், அருகக் கடவுளுக்கும், மும்மூர்த்தி களுக்குமாகப் படைக்கப்பட்ட குடைவரைகளையும், அவற்றில் நிற்கும் வாயிற்காப்போரைக் கொண்டு அறியலாம்.

வாயிற்காப்போரும் பூணூல் அணிந்துள்ளார்கள். சிலருக்கு அது இடத்தோளின் வழியாகச் சென்று வயிற்றோடு ஒட்டியும்,

சிலருக்கு வயிற்றில் படியாமல் வலக்கைமீது சென்றும் முடிகிறது. பூணூல் மலர்மாலை போன்றும், துகிலாடை போன்றும், பாம்பு உருவிலும், சிறிய முப்புரி நூலாகவும் காணப்படுகிறது. பண்டைய காலத்தில் இடுப்பிலணியும் கச்சையும், தோள்பட்டையில் போடும் மற்றொரு கச்சையும் குறுவாள் போன்ற படைகளைச் சொருகி வைப்பதற்காகவே பயன்பட்டன. ஆனால் பிற்காலத்தில் தோள்பட்டைமீதணிந்த கச்சை பூணூலாக்கப்பட்டது. உடலில் ஆடையின்றி ஆக்கப்படும் உருவங்களுக்கு இந்தப் பூணூலும், கழுத் தணிகளும், வயிற்றுக் கச்சைகளும் (உதர பந்தம்) கையிலுள்ள கடகங்களும் வங்கிகளும், காதிலுள்ள கொடியலங்கார (நீண்ட) குண்டலங்களும், தலையில் பல அணிகலன்களையுடைய மகுடமும் உடலை அலங்கரித்தன, இடுப்பில் உதரபந்தத்திற்குக் கீழே இடுப்புக் கச்சையும், வட்டுடையும், மேலும் பல அணிகலன்களும் உடம்பின் அணிகலன்களுக்கேற்றவாறு பொருத்தப்பட்டன. குறிப்பாக இந்த வாயிற்காப்போரின் உருவங்கள் கருவறையின் இருமருங்கிலும் இருப்பது வழக்கம். சில குடைவரைகளில் முன் மண்டபத்திலும், உள் மண்டபத்திலும் பல சோடிகளாக இருப்பதையும் காண் கிறோம். ஒரு நீண்ட சதுரத்திற்குள் நேர்வாட்டில் செதுக்கப்படும் வாயிற்காப்போரின் உருவத்தில் கலைஞன் அக் குறுகிய இடத் திலேயே ஒரு தனி உருவத்தில் எத்தனை கலை அழகுகளையும், அலங்காரங்களையும் பொருத்தமுடியுமோ அத்தனையும் பொருத்திக் காட்டியுள்ளான். ஆகவேதான் கையில் கதாயுதம் இன்றிக் காணப்படும் வாயிற்காப்போர் வெவ்வேறு கோணங்களில் உடலை வளைத்தும், கைகளை உயர்த்தியும், இடுப்பின்மீது வைத்தும் திரி பங்கம் முதலிய நிலைகளிலும், கடகம் முதலிய முத்திரைகளைக் காட்டியும் நிற்கிறார்கள்.

இரண்டாவதாக, சுவர்களில் புடைப்புச் சிற்பங்களாகச் செதுக்கப்பட்ட தெய்வத் திருமேனிகளையும், அரசன் அரசியார் போன்ற உருவங்களையும், பல்லவர் காலக் குடைவரைகளில் காண்கிறோம். பொதுவாகத் தெய்வத் திருமேனிகள் என்பவை புராண, இதிகாசக் கதைகளில் வரும் நிகழ்ச்சிகளை விளக்குவன வாக உள்ளன. இவ்வாறு மகேந்திரன் பாணியில் தனித்தும், ஒன்றிரண்டு உடனிணைந்தும் காணப்படும் திருமேனிகளைக் காண் கிறோம். ஆனால் மாமல்லன் காலத்தில் மிகப் பேரளவில் கும்பல் கும்பலாக உருவங்களையுடைய புடைப்புச் சிற்பங்களும் காணப்படு கின்றன. இவற்றில் தெய்வத் திருமேனிகளோடு கந்தருவர்கள், பூதக்கணங்கள், ஊர்திகள், படைகள், அரக்கர்கள் முதலிய உருவங்களும் காணப்படுகின்றன. மகேந்திரன் காலத்துச் சிற்பங்கள் தொடக்ககாலத்தவை யாதலால் அவற்றிலுள்ள நுணுக்

கங்களும், அணிகலன்களும் மாமல்லன் காலத்துச் சிற்பங்களோடு ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது சற்றுப் பின்தங்கியவைகளாகவே காணப்படுகின்றன.

மூலவர் தனிச் சிற்பமாகவும், புடைப்புச் சிற்பமாகவும் காணப்படுகிறார். மகேந்திரன் காலத்தில் தனிச் சிற்பமாகக் காணப்படும் மூலவரே இல்லை எனலாம். ஆனால் அவன் பாணியில் அமைக்கப்பட்ட பிற்காலக் குடைவரைகளில் காணப்படும் மூலவர்கள் குறிப்பாகத் திருமால் உருவங்கள் சுவர்ச் சிற்பங்களாகச் சமபங்க நிலையில் காணப்படுகின்றன. மாமல்லன் காலத்து நடராசர், திருமால் முதலிய உருவங்கள் பிற்காலத்துச் சிவன், திருமால் முதலிய உருவங்களில் காணப்படும் கூடுதலான அலங்காரங்களும் நளினங்களுமின்றி எளிமையாகக் காணப்படுகின்றன.

மூன்றாவதாக, பல்லவர் குடைவரைகளில் காணப்படும் பிற அலங்காரங்களையும் அரிமா போன்ற சின்னங்களையும், சுவர்ச் சிற்பங்களாகக் கொண்டு பார்க்கும்போது அவற்றிலும், மாமல்லன் காலத்திலிருந்து படிப்படியாக ஏற்பட்ட வளர்ச்சியைப் பார்க்கிறோம். முதலில் தூணில் சீய மங்கலத்தில் • புடைப்புச் சிற்பமாகக் காணப்பட்ட அரிமா மாமல்லபுரத்தில் பெரிய யாளி மண்டபமாகவும், சிறிய யாளி மண்டபமாகவும் படிப்படியாக வளர்ந்து முடிந்திருப்பதை அறிகிறோம். தூணின் மேல் சதுரத்தில் சீய மங்கலத்தில் புடைப்புச் சிற்பமாகக் காணப்படும் அரிமா மாமல்லன் குடைவரைத் தூண்களில் பாதி உயரம் வரை உறுமும் அரிமாக்களாகக் காட்சியளிக்கின்றன. மகிஷாசுரமர்த்தனிக் குடைவரையில் துர்க்கையின் ஊர்தியாக நின்று போர்க்களத்திலே இது பங்கேற்கிறது. இவ்வாறு வாயிற்காப்போர் முதல் பல்வேறு சிற்பங்களும் காலத்திற்கும், கருத்திற்கும் கலைஞனின் கலை வளர்ச்சிக்கும் ஏற்றவாறு வளர்ந்து மிளிர்வதைப் பல்லவர்காலச் சிற்பங்களில் காணலாம். அணி அழகுகளும் இத் தன்மையிலேயே வளர்ச்சி பெற்றிருக்கின்றன.

I. குடைவரைச் சிற்பங்கள்

1. திருச்சிக் கங்கையவதார மூர்த்தி

இங்கு மகேந்திரன் பாணியிலான குடைவரைகளிலுள்ள வாயிற்காப்போரைத் தவிர்த்த மற்றச் சிற்பங்களைப் பற்றிக் கூறுவோம். முதலாவதாகத் திருச்சிராப்பள்ளியிலுள்ள மகேந்

திரன் குடைவரையில் காணப்படும் சிவபெருமானின் கங்கையவ தாரக் காட்சிச் சிற்பத்தைப் பற்றிக் கூறுவோம். இக் குடைவரை மகேந்திரவர்மனின் விருதுப்பெயரான லலிதாங்குரன் என்ற பெயரில் 'லலிதாங்குரன் குகைக் கோயில்' என்றே அழைக்கப் படுகிறது. இதில் திருநிலை அறைக்கு எதிரிலுள்ள சுவரில் சிவபெரு மானின் கங்கையவதாரம் புடைப்புச் சிற்பமாகச் செதுக்கப் பட்டுள்ளது. தோரா. ஏழு சதுர அடி பரப்பில் செதுக்கப்பட்டுள்ள இந்தச் சிற்பத்தில் சிவபெருமான் தன் பெரிய உருவத்துடன் நின்று, தன் சடை முடியிலிருந்து ஒரு புரியை எடுத்துக் கங்கையை அதன் வழியாகத் தரையில் விழும்படி செய்கிறார். இடக் கையைத் தன் இடுப்பில் வைத்துக்கொண்டு வலக்கையில் ஒரு பாம்பைப் பிடித்துள்ளார். பாம்பு படமெடுத்து அவரைப் பார்த்து ஆடிக் கொண்டிருக்கிறது. கங்கை தனது இரு கைகளையும் கூப்பி மேகத் திலிருந்து மெதுவாக இறங்கி வருகிறாள். மேல் இடக்கையில் கண் மணி மாலையை (அட்சமாலை) வைத்துள்ளார். கீழ் இடக்கை இடுப்பில் ஊன்றி கதி முத்திரையில் உள்ளது.

சிவபெருமானின் காலடியில் இருபுறத்திலும் இருவர் மண்டியிட்டு அமர்ந்து அவரை ஒரு கையாள் சுட்டிக்காட்டி இன் னொரு கையைத் தங்கள் தொடைமீது வைத்துள்ளனர். இதைப் போலவே வேறு இரண்டு பேர் மேல் பக்கத்தில் இருக்கிறார்கள். பார்ப்பதற்கு இவர்கள் வானில் (ஆகாயத்தில்) பறந்து கொண் டிருப்பவர்கள்போல் தோன்றுகின்றனர். இவர்களுக்கு நடுவில் இருமருங்கிலும் இரு முனிவர்கள் கைகளை மடக்கி உயர்த்தி வேண்டியவாறு நிற்கின்றனர். சிவபெருமான் துகிலாடைப் பூணூலைத் தனது வலக்கைகளில் படிந்திருக்குமாறு அணிந் துள்ளார். சடைமகுடம் அலங்கரிக்கப்பட்டுள்ளது. சடையின் இடப் பக்கத்தில் மூன்றாம் பிறை நிலவும் இடப் பக்கத்தின் அடிப் பாகத்தில் மண்டையோடும் அதனையடுத்துத் தலைச் சக்கரமும், கழுத்தைச் சுற்றி ஒரு பெரிய கழுத்து மாலையும், வயிற்றைச் சுற்றிலும் உதரபந்தமும், இடுப்பில் கச்சையும் கதிபந்தமும் அழகாகக் காணப்படுகின்றன. சடைமகுடத்திற்கு நேர் இடப் பக்கத்தில் சிறிய உருவத்தில் நந்தியின் பின்பாகம் காணப் படுகிறது.[1]

இக் காட்சி, செருக்கடைந்த கங்கையைச் சிவபெருமான் புவிக்குக் கொண்டுவந்ததை, விளக்குகிறது. கங்கை சிவபெரு மானின் ஒரு சடைப்புரியில் தரைக்கு இறங்கும் காட்சியைக் கண்டு

1 இதனை லாங்கர்ச்டு 'ஒரு மான்' என்று குறிப்பிடுகிறார்.
(Pallava Architeturec. Part, I Page 15)

மக்களும் தேவர்களும் வாழ்த்தும் காட்சியை இங்குக் காண்கிறோம். இதே கருத்தை மாமல்லபுரத்து 'அருச்சுனன் தவம்' என்னும் புடைப்போவியமும் சித்திரிக்கிறது. மீண்டும் பரமேசுவரவர்மன் காலத்து மாமல்லபுரத்து ஆதிராகவன் குகையில் இக் காட்சியைக் காண்கிறோம். ஆனால் இதில் மற்ற இரண்டில் உள்ளது போல் தேவர்களும், பூதக்கணங்களும் காணப்படாமல் கங்காதர மூர்த்தி மட்டும் தனியே காட்சியளிக்கிறார்.

2. சீயமங்கலம் சிற்பங்கள்

1. சிவபெருமான்

சீயமங்கலம் குடைவரையிலுள்ள தூண்களின் அமைப்பும், தூண் கம்பங்களின் அமைப்பும் ஒரே மாதிரியாக இருப்பதும், தூண் கம்பங்களின் முனையில் புடைப்போவியங்களின் அணிவரிசை காணப்படுவதும் குறிப்பிடத்தக்கவையாம். தூண்களின் முனைகளிலும் இத்தகைய புடைப்போவியங்கள் காணப்படுகின்றன. வடப்புறமுள்ள தூண்முனையில் சிவபெருமான் விருச்சபாந்திக வடிவில் புடைப்போவியமாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளார். நான்கு கைகளுடன் எருது ஊர்தி அருகில் நின்று இவர் காட்சியளிக்கிறார். எருதுக்குப் பின்னால் சூலக் கொடியுள்ளது. முன்னால் பார்வதி சிவனைப்போல் சடைமகுடத்துடன் ஒரு மரத்தடியில் நிற்கிறார். தென்புறமுள்ள தூண் கம்பத்தின் மேல்சதுரத்தில் சிவன் கூத்தரசனாகக் காட்சியளிக்கிறார். ஆனந்தத் தாண்டவமாடும் சிவன் பிற விடங்களிலுள்ளதைப் போவில்லாமல் வேறுபட்டுக் காணப்படுகிறார். நான்கு கைகள் உள்ளன. இடக்காலை வலப்புறம் மடக்கி ஆடுகிறார். அவர் பாதத்திற்குக் கீழ், படமெடுத்துச் சுருட்டிப் படுத்துள்ள பாம்பும், அடுத்து இரு கைகளையும் கூப்பி வணங்கியவாறு அமர்ந்துள்ள ஒரு பூதக்கணமும், இடப்பக்கத்தில் மற்றொரு பூதக்கணமும் காணப்படுகின்றனர். வலக் கீழ்க்கையில் அபய முத்திரையைக் காட்டி, இடக் கீழ்க்கையில் காரிய முத்திரையைக் காட்டி, மேல் வலக்கையில் தீச்சட்டியேந்தி, இட மேல் கையில் பாசுபதப்படையேந்தியுள்ள சிவனுடைய காட்சி, தொடக்கத்தில் தென்னாட்டில் சிவன் பெற்றிருந்த உருவத்தைச் சித்திரிக்கிறது எனலாம். கால்களில் கிண்கிணிகளும், காதுகளில் குண்டலமும், சடைமகுடமும், நெற்றியில் மூன்றாவது கண்ணும், மார்பில் நிவிதப் பாணி பூணூலும், கைகளில் காப்பும் கடகமும் கொண்டு தோன்றும் காட்சியும், அவருடைய தடித்த உடலும், தடித்த இடுப்பும், சுற்றிலும் வளைவு அலங்காரம் இல்லாமல் (பிரபை) செதுக்கப்பட்டுள்ளதும் இதனைத்தொடக்ககாலச் சிவனுருவாகவே காட்டுகின்றன.

மேற்குப் புறமுள்ள தூண் கம்பங்களின் மேல் சதுரங்களில் முக்கோண வடிவிலான மாடக்குழிகளில் பெண்களின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. வலப்புறமுள்ள பெண் பூக்கூடையை இடக் கையிலேந்தி வலக்கையால் பூக்களைப் பறிக்கிருள். இடப்புற முள்ள பெண் வலக்கையில் நீலோற்பல மலரை ஏந்திக்கொண்டு, இடக்கையால் கதி முத்திரைக்காட்டி நிற்கிருள். அவர்கள் தலையிலுள்ள சடையலங்காரம் ஒரே மாதிரியாக இல்லை; வேறுபடுகின்றன.

2. வாள் வீரர்கள்

இக் குடைவரையின் எதிரில் காணப்படும் கற்றளி மண்டபம் நந்திவர்மன் காலத்தில் கட்டப்பட்டதென்பதை இங்குள்ள பட்டையத்தின் (சாசனத்தின்) வாயிலாக அறிந்தோம். இதனை யடுத்துள்ள முகப்பின் மேலுள்ள உத்தரத்தையடுத்து கபோதமும் கட்டை விளிம்பும் காணப்படுகின்றன. முகப்பின் இரு முனைகளிலும் உட்புறத்திலுள்ள தோரணக் கம்பங்களில் இரண்டு வாள் வீரர்கள் காணப்படுகின்றனர். வடபுறமுள்ள வீரன் தனது இடக் கையிலுள்ள கேடயத்தை வலப்பக்கம் சாய்த்துப் பிடித்துக் கொண்டு வலக்கையில் ஒரு குண்டாந்தடியைத் தலைக்குமேல் உயர்த்தித் தாக்குவது போல் நிற்கிருன். இடுப்பில் வட்டுடை அணிந்து குறுவாள் செருகி உள்ளான். வலக்கையில் வாளும், இடக்கையில் கேடயமும் ஏந்தி, தலைமயிர் அவிழாமல் இருக்கக் கயிற்ருல் இறுகக் கட்டி, மீசை துடிக்க, விழிப்பாக எதிரியிட மிருந்து தப்பவும், எதிரியைத் தாக்கவுமாகக் குதிக்கால்களை உயர்த்தி முன் பாதங்களில் நிற்கிருன். இவன் காதிலுள்ள அணியும், இடுப்பிலுள்ள துணியும் ஒருபுறம் ஒதுங்கி நிற்கும் நிலை அவன் செயலில் ஈடுபட்டிருப்பதைக் காட்டுகின்றன.

3. சிங்கவரம் சிற்பங்கள்

1. அரங்கநாதர்

செஞ்சியிலுள்ள சிங்கவரம் அரங்கநாதர் குடைவரையில் மூலவராக அரங்கநாதப்பெருமான் தெற்கு நோக்கித் தலையை நீட்டி அனந்த சயனம் கொண்டுள்ளார். குடைவரையின் ஒரு முனையிலிருந்து மற்ருெரு முனைவரை நீண்டு காணப்படும் அரங்க நாதர் உருவம் சற்றுத் தலையை உயர்த்தி ஒருபக்கமாக ஒருக் களித்துக் கொண்டுள்ளது. வலக்கை நீண்டு கீழே தொங்குகிறது. இடக்கையை மடித்துக் கடகமுத்திரையில் வைத்துள்ளார். அவருடைய கொப்பூழிலிருந்து செல்லும் தாமரைக் கொடியின்

முனையிலுள்ள தாமரைமலரில் நான்முகன் அமர்ந்துள்ளார். பிரமனுக்கு நான்கு முகங்களும், நான்கு கைகளும் உள்ளன. வல மேல் கையில் கண்மணி மாலையையும் (அட்ச மாலை), இடமேல் கையில் கலசத்தையும், வலக்கீழ்க்கையில் வேதங்களையும், இடக் கீழ்க்கையை மடித்துத் தொடைமீது வைத்துத் தியான முத்திரை காட்டியும் உள்ளார். நான்கு முகங்களில் மூன்றுதான் தெரிகின்றன. அரங்கநாதர் ஆதிசேடன் மஞ்சத்தில் படுத்துள்ளார். ஆதிசேடனின் தலைக்கும், அரங்கநாதர் மடித்து வைத்துள்ள இடக்கைக்கும் நடுவில் பறக்கும் குறுதேவன் ஒருவன் உள்ளான். அரங்கநாதர் காலின் பக்கத்தில் மூன்று பெரிய உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் ஒன்று கருடாழ்வாரின் உருவம் ஆகும். இவர் இடக்கையில் சூச்சி முத்திரையையும், வலக்கையில் கதிமுத்திரையையும் காட்டிப்பறப்பதுபோல் காட்சியளிக்கிறார். இவருடைய சிறகுகள் பின்புறத்தில் இருப்பதுபோல் தோன்றுகின்றன. இடத்தோளில் பாம்பு சுற்றிக்கொண்டுள்ளது. கருடாழ்வாரை அடுத்து அவருக்கு எதிரில் மது, கைடபன் ஆகியோர் உள்ளனர். ஒருவர் இடக்கையில் கதாயுதம் ஏந்தி வலக் கையைத் திருமாலை சுட்டிக்காட்டி நிற்கிறார். மற்றொருவர் தன் தொடைகளுக்குக் குறுக்கே கதாயுதத்தை வைத்துக்கொண்டு இடக்கையை அதன்மீது தாங்கி, வலக்கையையுயர்த்தி நிற்கிறார். இவர்கள் இருவரும் சடைமகுடம் அணிந்துள்ளாகள்.

ஆதிசேடன் தலைக்குப் பக்கத்தில் நான்கு உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. தென்புறக்கோடியில் கடற் பகுதியில் நிற்பவர் கிரீட மகுடம் அணிந்து காணப்படுகிறார். அவருடைய இருகைகளிலும் என்ன இருக்கின்றன என்பது தெரியவில்லை. அரங்கநாதரின் தொடைக்கு நேராகக் கடற்பகுதியில் மற்றோர் உருவம் காணப்படுகிறது. ஆனால் அந்த உருவம் முழுவதும் தெளிவாகக் காணப்படவில்லை. மூன்றாவது உருவம் மற்ற உருவங்களைப் போலவே காணப்படுகிறது. அது தனது வலக்கையை உயர்த்தி இடக் கையால் கதிமுத்திரையைக் காட்டி நிற்கிறது. நான்காவதாகப் பூதேவி, அரங்கநாதரின் பாதத்தருகில் உள்ளார். பூதேவிக்குப் பின்னால் சடைமகுடத்துடன் ஓர் உருவம் காணப்படுகிறது. இது நாரதருடைய உருவம் என்றும், சிவன் உருவம் என்றும் இரண்டு வகையாகக் கூறப்படுகிறது. சடைமகுடத்தில் பிறைநிலா இல்லை. எனவே சிவனாக இருக்க முடியாது.

2. கொற்றவை

அடுத்துச் சிங்கவரத்திலுள்ள மற்றொரு சிற்பம் கொற்றவையின் சிற்பமாகும். இக் கொற்றவையின் உருவம் புடைப்புச்

சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டிருக்கிறது. ஐந்தடிப் பக்கமுள்ள சதுரத்திற்குள் செதுக்கப்பட்டுள்ள கொற்றவை மகிஷாசுரனுகிய எருமையின் தலை மேல் வலக்காலை ஊன்றி, இடக்காலைத் தரைமேல் வைத்து நிற்கிருர். இவ்வாறு அவள் நிற்கும் காட்சி திரிபங்க நிலையில் உள்ளது. நான்கு கைகளையுடைய கொற்றவையும் (துர்க்கையும்) மேலேயுள்ள வலக்கையில் சக்கரமும், இடக்கையில் சங்கும், கீழேயுள்ள வலக்கையைத் தொடையில் ஊன்றியும், இடக்கையை இடுப்பில் வைத்துக் கதிமுத்திரையைக் காட்டியும் நிற்கிருள். தலையில் அணிந்துள்ள மகுடமும், காதுகளில் அணிந்துள்ள பொற்றேடுகளும் கொடி அலங்கார வடிவில் மிகப்பெரியனவாய்க் காட்சியளிக்கின்றன. கண்களில் அச்சம்தரும் வீரப்பாவை ஒளிர்கிறது. கழுத்தில் பொன்னரி மாலைகளும், கைகளில் கடகங்களும், வளைகளும், இடுப்பில் மேகலையும், கால்களில் சிலம்பும் அணிந்துள்ளாள்.

கொற்றவையின் வலப்புறத்தில் ஒருவன்மண்டியிட்டு அமர்ந்து உள்ளான். அவனுடைய தலைமயிர் சடைபோல நீண்டு தொங்குகிறது. காதில் தோடு உள்ளது; அழகான மீசை இருக்கிறது; இடக்கையினுல் இடக்காலின் தொடையின் சதையைப் பிடித்துக் கொண்டு வலக்கையில் கட்டாரி பிடித்துச் சதையை அறுக்கிருன். இவனுக்கு எதிர்ப்புறத்தில் இவனைப்போலவே மண்டியிட்டு அமர்ந்துள்ள மற்றோர் ஆள் காணப்படுகிருன்; அவனுக்குத் தலையில் நீண்ட மயிரும், முகத்தில் மீசையும் இல்லை; மார்பில் யோகப்பட்டை அணிந்துள்ளான்; அவன் காதுகள் நீண்டு தொங்குகின்றன. அவற்றிலுள்ள குண்டலங்கள் தோளின்மேல் தாங்கி நிற்கின்றன; அவனுடைய இடக்கை கதிமுத்திரையையும், வலக்கை கடகமுத்திரையையும் காட்டுகின்றன. வலக்கையில் மலரையேந்தி நிற்பதுபோல் தோன்றுகிறது; இவனுடைய தோற்றத்திலிருந்து இவன் கொற்றவைக்குப் பூசை செய்பவனைப்போல் தோன்றுகிருன்.[2]

கொற்றவையின் சிற்பங்களில் இஃதொரு தலைசிறந்த சிற்பமாகும். பல்லவர் காலத்தில் செதுக்கப்பட்ட பிற குடைவரைகளிலும் கொற்றவையின் உருவம் காணப்படுகிறது. ஆயினும் சிங்கவரத்துக் கொற்றவைக்கும் அவைகளுக்கும் பெரிய வேறுபாடு உண்டு. ஆதிவராகன் குடைவரையில் கொற்றவை ஓரளவு இதைப்போலவே நின்றிருப்பினும், அவளுக்கும், இவளுக்கும்,

2. கொற்றவைக்குப் பூசைசெய்யும் பூசாரி பாரசிவன் என அழைக்கப்படுவான்.

உருவ அமைப்பிலும், பாவனைகளிலும் வேறுபாடு காணப்படுகின்றன. வராகன் குடைவரையிலுள்ள கொற்றவையின் முன் ஒருவீரன் தன் தலையை அறுத்துக் கொற்றவைக்குத் தன்னையே காவு கொடுக்கிறான். ஆனால் இங்குள்ள வீரன் தன் தொடையிலிருந்து தசையை அறுத்து நவகண்டக் காணிக்கைப் படைக்கிறான். அங்கும் அவனுக்கு எதிரில் கொற்றவைக்கு இடப்புறத்தில் ஒருவன் மண்டியிட்டுத் தொழுகிறான். இவ்வாறு பல்லவர் காலத்துக் குடைவரையில் காணப்படும் கொற்றவைக்குமுன் ஒருவன் தன்னைக் காவு கொடுக்கவும், மற்றொருவன் வழிபாடு செய்யவுமாக அமைக்கப்பட்டுள்ள காட்சியைக் காணும்போது அக்காலத்தில் இத்தகைய நவகண்டம் படைத்துக் கொற்றவையை வணங்கும் வழக்கமிருந்தது என்பதையும், அவ்வாறு படைக்கும் போது பாரசிவன் உடனிருந்து வழிபாட்டை நடத்திவைப்பான் என்பதையும் அறிகிறோம். சில வீரர்கள் தங்கள் உறுப்புகளையும், சிலர் தங்கள் தலைகளையும் அறுத்துக் கொற்றவைக்குப் படைப்பார்கள் என்ற உண்மையும் புலனாகிறது. வராக மண்டபத்தில் ஒருவன் தன் தலையை அறுத்துத் தன்னையே கொற்றவைக்குக் காவு கொடுக்கிறான். ஆதிவராகன் மண்டபத்தில் எட்டுக் கைகளையுடைய கொற்றவைக்கு ஒருவன் தனது கையை வெட்டிக் காவு கொடுக்கிறான். ஆதிவராகன் மண்டபத்திலுள்ள எட்டுக் கைகளையுடைய கொற்றவையும், சிங்கவரத்துக் கொற்றவையும் திரிபங்க நிலையில் உள்ளனர். மற்றவர் யாவரும் சமபங்க நிலையில் உள்ளனர். ஆயினும் மற்றக் கொற்றவையின் உருவங்கள் எருமையின் தலையைத் தாமரையணையாக (பத்ம பீடமாக)க் கொண்டு நிற்கின்றன. ஆனால் சிங்கவரத்துக் கொற்றவை ஒரு காலை எருமைத் தலைமீது ஊன்றி, மற்றொரு காலைத் தரைமீது ஊன்றிக் காணப்படுகிறாள்.

கொற்றவை வழிபாடு: வீரத்தையே தங்கள் மூச்சாகக் கொண்ட தமிழர்கள் அதனைக் கொற்றவையாக வழிபட்டார்கள், 'கொற்றம்' என்பதற்கு வீரம் என்றும், அவ்வை என்பதற்கு உயர்ந்தவள் என்றும் பொருள். தொல்காப்பியம் முதல் பிற்காலத்துத் தக்கயாகப் பரணி, கலிங்கத்துப் பரணி முதலிய நூல்களிலும் கொற்றவை வணக்கம் பற்றிக் கூறப்படுகிறது. கலிங்கத்துப் பரணியில் வீரத்தேவதைக்கு உறுப்பரிந்து படைக்கும் வீரரின் வழிபாடு குறிப்பிடப்படுகிறது. [எ-டு. கலிங்கத்துப் பரணி: கோயில் பாடியது 13-15] இலக்கியங்களில் மட்டுமன்றி வீரர்கள் தலையை அரிந்து கொற்றவைக்குத் தங்களையே காவுகொடுத்ததைப் பட்டையச் சான்றுகளிலிருந்தும் அறிகிறோம். 'ஒப்பொண்ட நாகன் ஒக்க தீந்தன்-பட்டைப் பொத்தன்' என்னும் வீரன் தன் தலையை அறுத்துக் கொற்றவைக்குப் படைத்ததற்காக ஊரார் நிலம்தானம் செய்தார்கள் என்பதை நெல்லூர் மாவட்டத்திலுள்ள திருவான்மூர் [மல்லம்] தமிழ்ப் பட்டையம் கூறுகிறது. [South Indian Inscriptions vol. XII No. 1067,] இது கம்புவர்மன் என்னும் அரசனுடைய இருபதாவது ஆட்சியாண்டில் நடந்தது.

4. மாமல்லபுரம் வராக மண்டபச் சிற்பங்கள்

இம் மண்டபத்தில் காணப்படும் சுவர்ச்சிற்பங்களில் கீழ்க் கண்ட நான்கு அணிகளும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவையாகும். இவையாவும் மாமல்லனின் வீரவரலாற்றை மறைமுகமாக விளக்குகின்றன என்பர்.

1. பூவராகன் அணி

மாமல்லபுரத்திலுள்ள வராக மண்டபத்தின் வடக்குச் சுவரில் திருமாலின் வராக அவதாரம் புடைப்புச் சிற்பமாகச் செதுக்கப் பட்டுள்ளது. இதில் திருமால் நான்கு கைகளுடனும் பன்றியின் தலையுடனும் காணப்படுகிறார். அவருடைய தலையில் கூம்பு வடிவி லான மகுடம் காணப்படுகிறது. தனது இரண்டு கைகளில் சங்கு சக்கரத்தை ஏந்தியுள்ளார். ஒரு கையால் பூதேவியின் இடுப்பைச் சுற்றி வளைத்துப் பிடித்துத் (நிதம்ப பாணி) தூக்கித் தமது வலக் காலின் முட்டி மீது அமர்த்தித் தமது இடக்கையால் அவளது வலக் காலைப் பிடித்துக் கொண்டு நிற்கிறார். அவர் தமது வலக்காலை ஆதி சேடன் தலையில் ஊன்றி, அவனை அழுத்தி, இடக்காலைத் தரையில் ஊன்றி நிற்கும் பாணி, பூதேவியைப் பாதாள உலகிலிருந்து தூக்கிக் கொண்டு புவியுலகிற்குக் குதித்து வரும் காட்சி இயல்பாகச் சித்திரிக்கப்படுகிறது. ஆதிசேடனுக்கு ஐந்து தலைகள் (பட மெடுத்துக்) காணப்படுகின்றன. நடுவில் ஆதி சேடன் பூவராகனை வணங்கி மாந்த உருவில் காட்சி யளிக்கிறான். பூவராகன் பாதாளத் திலிருந்து புறப்படுகிறார் என்பதைக் காட்டுவதற்கு ஆதிசேட னுக்குக் கீழ்ப்புறத்தில் தாமரை இலைகளும், மொட்டுகளும் சித்தி ரிக்கப்பட்டுள்ளன. பூவராகனின் மூக்கு பூதேவியின் மார் பகத்தைத் தொட்டுக்கொண்டிருக்கிறது. அவள் அணிந்துள்ள சிற்றுடை வலத் தொடையிலிருந்து நழுவித் தொங்குகிறது. அவளுடைய முகத்தில் வெட்கமும் மகிழ்ச்சியும் ஒருங்கே காணப் படுகின்றன. அவளுடைய இரண்டு கைகளும் வெட்கத்தால் வராகனின் மூக்குக்குக் கீழே இணைந்து காணப்படுகின்றன. பூதேவி தலையில் நீண்ட மகுடம் அணிந்து கைகளில் கடகமும், கால்களில் தண்டையும் அணிந்துள்ளாள். ஆதிவராகன் நேராக நின்று வலக்காலை மடித்து ஊன்றியுள்ளார். அவருக்குப் பின்னால் நான் முகன் திரிபங்க நிலையில் நின்று கொண்டுள்ளார். அவருடைய நான் காவது தலை தெரியவில்லை. அவருடைய உயரம் ஆதிவராகனின் உயரத்தைவிடக் குறைவாக உள்ளது. ஒரு முகம் சேதமடைதுந் காணப்படுகிறது. அவரும் நீண்ட மகுடம் அணிந்துள்ளார். ஒரு கையில் கமண்டலத்தை ஏந்தி யுள்ளார். நான்முகனுக்குப் பின்னால் வீணையைக் கையிலேந்தி ஒரு முனிவர் நிற்கிறார். இவர்

நாரத முனிவராக இருக்கலாம்.[3] நாரதனுக்கும் நான்முகனுக்கும் மேலே வலக்கோடியில் பறந்து கொண்டு ஒரு கந்தருவன் காணப்படுகிறுன். அவன் இரு கைகளையும் கூப்பிக்கொண்டு மேகத்திலிருந்து வெளிப்படுவது போல் காணப்படுகிறுன். வராகனுக்கு முன்புறத்தில் மூன்று உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. இருவர் தரையில் நிற்கின்றனர். அவர்களில் குட்டையான உருவம் ஒரு பெண்ணுருவம் ஆகும். அவள் அணிந்துள்ள அணிகலன்கள் யாவும் பூதேவியின் அணிகலன்களைப்போலில்லாமல் அருகிலுள்ள சேடநாகனின் அணிகலன்களைப் போலுள்ளன. சேடநாகனின் இடுப்புக்குக்கீழுள்ள பகுதியும், இந்தப் பெண்ணின் பாதங்களும் நீரில் அமிழ்ந்துள்ளன. இதனுல் ஆதிவராகன் பூதேவியை மீட்பதற்கு முன் நீரிலிருந்த பூதேவிதான் அந்தப்பெண் எனக் கூற முடியவில்லை. ஆனுல் அவள் சேடநாகனின் மனைவியாக இருக்கலாமென நம்பப்படுகிறது.[4] பூதேவிக்குப் பின்புறத்தில் நாகனை அடுத்து நிற்கும் உருவம் இந்தப் பெண்ணைவிட உயரமாக உளளது. அஃதொரு முனிவரின் உருவம் போல் காணப்படுகிறது. இந்த உருவம் கைகளைக் கூப்பி அஞ்சலி செய்கிறது. ஆகவே இது சிவனுக இருக்க முடியாதென்றும், மற்றொரு முனிவனுக இருக்க வேண்டுமென்றும் நம்பப்படுகிறது. அதற்கு மேலுள்ள உருவம் கைகளைக் கூப்பி அஞ்சலி செய்தவாறுள்ளது. அதனைக் கதிரவன் என்றும், அதற்கு நேரெதிரில் மேகத்தைப் பிளந்து வெளிக் கிளம்பும் கந்தருவ உருவம் நிலவு என்றும் கூறப்படுகிறது.

இங்கு இடப்புறத்தில் நாகசேடனையடுத்துக் காணப்படும் முனிவருக்கு எதிரில் நீளமாக முனை வளைந்து வளைதடிபோல் ஒரு கொம்பு காணப்படுகிறது. இதனைப்பற்றி இருவிதக் கருத்துகள் நிலவுகின்றன. இதனை ஒரு வளமார் கொம்பு (Cornucopia) என்று ஒரு சிலர் கருதுகின்றனர்.[5] ஆனுல் வேறுசிலர் சேடநாகனிலிருந்து கதிரவன் வரையில் செல்லும் சேடநாகனின் வாலென்றும், இது தருமராசர் தேரில் காணப்படும் காளியமர்த்தனக் காட்சியிலுள்ள காலிங்கனின் வாலைப்போல் காணப்படுகிறதென்றும் கூறுகின்றனர்.[6] மற்றும் சிலர் இது முனிவனுடைய வீணையென்றும் எண்ணுகின்றனர். இந்தப் புடைப்புச்சிற்பம் மிக அழகிய சதுர மாடக் குழியின் நடுவில் செதுக்கப்பட்டிருப்பதும் அதற்குள்ளேயே இரு மருங்கிலும் இரண்டு தூண்கம்பங்களும், மேலே அணிவரிசைகளும் செதுக்கப்பட்டிருப்பதும் மிகவும் சிறப்புடையதாகும்.

3 Gopinatha Rao Elements of Hindu Iconography, vol I.
4 Vaikhana Agamam.
5 Longhurst — Pallava Architecture, Part II P. 31.
6 Gopinatha Rao — Elements of Hindu Iconography vol. I P. 161.

2. திருமகள் சிற்பவணி (கஜலட்சுமி அணி)

வராக மண்டபத்தில் காணப்படும் மற்ருெரு சிறந்த சிற்ப ஓவியம் திருமகள் அணியாகும். இதில் 'ஸ்ரீ தேவி' அல்லது லட்சுமி, (திருமகள்) இருமருங்கிலும் யானைகள் நீரை மொண்டு வந்து மஞ்சன நீராட்ட, தாமரை மலரில் அமர்ந்து காட்சியளிக்கிருள். இந்தச் சிற்பம், இந்த மண்டபத்தின் பின்புறச் சுவரின் வட புறத்தில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. மலர்ந்த தாமரை மலரின் நடுவிலுள்ள தாமரை மேட்டில் திருமகள் அமர்ந்திருக்க அவளுடைய பாதங்கள் அம் மலரின் கீழ்த்தட்டிலுள்ள இதழ்களின் மேல் பொருந்தி நிற்கின்றன. ஆக, ஒரு தாமரைக்குளத்திலுள்ள மலரில் இவள் அமர்ந்திருப்பது போன்ற சுற்றுப்புறச் சூழ்நிலை அமைக்கப் பட்டுள்ளது. திருமகள் தனது இரண்டு கைகளையும் மடக்கி முன் புறத்தில் கடக முத்திரையைக் காட்ட மேற்கொண்ட பார்வையோடு அமர்ந்துள்ளாள். அவளுடைய மார்பகத்தில் மிகப்பெரிய பொன்வரி மாலைகள் உள்ளன. ஒன்று மார்பகங்களுக்கு நடுவில் சென்று வயிற்றளவில் வந்து இருபக்கங்களிலும் பிரிந்து செல்கிறது. காதில் மிகப்பெரிய கொடி அலங்காரக் குண்டலங்கள் உள்ளன. இவள் தலையில் அணிந்துள்ள மகுடம் பல்லவர்காலக் கலையிலும் தென்னகக் கலையிலும் காணப்படும் ஒருவித விசித்திரமான மகுடமாகும். இது முனையில் நெற்றியிலிருந்து இருபக்கங்களிலும் காதுகள் வரை எடுப்பாகச் சுருண்டும், நடுவில் கூம்பு போலும் காணப்படுகிறது. இதனை ஒரு தாடைக் கட்டுக்கு (ஜாபந்தம்) ஒப்பிடலாம். அவளுக்கு இருமருங்கிலும் இரண்டிரண்டு தேவதைகள் வெறும் மேனியாக நிற்கிருர்கள். இடப்புறத்தில் வெகு அருகிலுள்ளவள் தனது வலக்கையில் நீர்க்குடத்தைத் தூக்கிப் பிடித்துள்ளாள். அதைப்போலவே வலப்புறத்தில் அருகிலுள்ளவளும் தனது இடக்கையில் நீர்க் குடத்தைத் தாங்கியுள்ளாள். இவர்களுக்குப் பக்கத்திலுள்ள பெண்கள் கடக முத்திரையைக் காட்டி நிற்கின்றனர். திருமகளுக்குப் பின்புறத்தில் இரண்டு யானைகள் நிற்கின்றன. வலப்புறமுள்ள யானை தன் துதிக்கையை மேலே தூக்கி நீரைத் திருமகளின் தலைமீது பெய்கிறது. இடப்புறமுள்ள யானை தன் துதிக்கையை வளைத்துப் பெண்ணின் கையிலுள்ள குடத்திலிருந்து நீரை எடுக்கிறது. ஆக, இச் சிற்ப அணியின் நடுவில் திருமகளும், இரு மருங்கிலும் பெண்களும், பின் புறத்தில் எதிரெதிரே இரண்டு யானைகளுமாக மொத்தம் ஏழு உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

3. திரிவிக்கிரமன் அணி

திரிவிக்கிரமன் சிற்பவணி வராக மண்டபத்தின் தெற்குச் சுவர்ச்சிற்பமாகக் காணப்படுகிறது. இதில் மாவலியின் ஆணை

வத்தை மகாவிஷ்ணு திருவிக்கிரமனாக வந்து அடக்கிய காட்சி செதுக்கப்பட்டுள்ளது. மாவலியிடம் மூன்றடி மண் கேட்டு உலகத்தை ஓர் அடியாகவும் தேவர் உலகத்தை மற்றோர் அடியா கவும் அளந்து மூன்றாவது அடிக்கு இடமில்லாததால் மாவலியின் தலையில் அதனை வைத்து, அவன் ஆணவத்தை அழித்து, அவனுக்கு உய்வளித்த வாமன அவதாரம் இதில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. திருமால் பேருருவம் (விசுவரூபம்) எடுத்து உலகளந்த மாயனாகி எட்டுக்கைகளுடன் வலக்காலைத் தலையில் ஊன்றி, இடக் காலைத் தன் தலைக்குமேலே உயர்த்தி இடக் கைகளில் சங்கு, வில், கேடயம் ஆகியவற்றை ஏந்தி மற்றோர் இடக்கையை மேலே தூக்கியுள்ள இடக் கால் பாதத்திற்கு நேராக நீட்டிக் கொண்டுள்ளார். வலப் புறமுள்ள மூன்று கைகளில் சக்கரம், கதாயுதம், நீண்ட வாள் ஆகியவற்றை ஏந்தி, மற்றொரு கையை மேலேயுயர்த்தி அதன் உள்ளங்கையை மேல் நோக்கிக் காட்டி, விரல்களை விரித்து மடக்கி உள்ளார். மேலே தூக்கியுள்ள அவரது இடப் பாதத்திற்கு அருகில் பிரமன் அமர்ந்து கொண்டு அப் பாதத்தைக் கழுவி வழிபாடு செய்கிறார். அவர் நான்கு கைகளுடன் தாமரையணையில் அமர்ந் துள்ளார். பிரம தேவன் சடைமகுடம் தரித்து கர்ணகுண்டலங் களை அணிந்துள்ளார் அவருக்கு. நேராக இடப்பக்கத்தில் சிவபெரு மான் தாமரை யணையில் அமர்ந்து கொண்டுள்ளார். சடைமகுடம் தரித்துக் குண்டலங்கள் அணிந்துள்ள அவருக்கு நான்கு கைகள் உள்ளன. திருமாலின் அவதாரத்தைப் புகழ்வதைப் போல் அவர் கையை உயர்த்தி உள்ளார். இவ்வாறு இருமருங்கிலும் மேல் மூலை களிலுள்ள பிரம்மாவும் சிவனும், திரிவிக்கிரமனின் தலைக்கு நேராகக் காணப்படுகின்றனர். பிரமாவுக்கும், திரிவிக்கிரமனின் தலைக்கும் இடையில் பறப்பது போல் கரடி முகத்தை உடைய ஓர் உருவம் காணப்படுகிறது. அந்த உருவம் கையில் பேரிகையை வைத்து அடித்துக் கொண்டுள்ளது. இது சாம்புவனாக இருக்கலாம் மேற் புறத்தில் இருமருங்கிலும் பறப்பது போல் காட்சியளிக்கும் இருவர் கதிரவனும் திங்களுமாவர். அவர்களின் தலைக்குப்பின்னால் வட்ட வடிவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இவர்கள் பிரமாவுக்குக் கீழே காணப்படுகிறார்கள். ஆகாயம் கீழே தங்கியுள்ளதுபோல் காணப்படுகிறது. ஆகவே இதனைத் திரிசங்கு நிலை என்பார்கள். பூவராகன் திரிவிக்கிரமன் ஆகிய உருவங்களைக் குப்தர், சாளுக்கியர் முதலியோரும் சிற்பங்களாக வடித்துள்ளார்கள். இஃது அவர்களின் வலிமையைக் காட்டுவதாகக் கொள்ளப்படுகிறது. இதே கோட் பாட்டில்தான் மாமல்லனும் இதனை வடித்தான் போலும்; கொற்றவை அவன் வீரத்திற்கும், திருமகள் அவன் செல்வத்திற்கும் அறிகுறிகளாயுள்ளனர். மாமல்லன் வாதாபியை வென்றபின் இச் சிற்பம் சமைக்கப்பட்டிருக்கலாம்.

4. கொற்றவையணி

வராக மண்டபத்தின் பின்புறச்சுவரில் காணப்படும் மற்ருெரு சுவர்ச்சிற்பம் கொற்றவை அணியாகும். இது திருநிலை அறைக்குத் தெற்குப்பக்கத்தில் உள்ளது. கொற்றவை நான்கு கைகளுடன் தாமரையணையில் நேராக நின்றுகொண்டுள்ளாள். அவள் தலைக்கு மேலே பூச்சக்கரக்குடை உள்ளது. அதனை அடுத்து வலப்புறம் வாயைத் திறந்துகொண்டு கண்களை உருட்டி, முன்காலை நீட்டி உறுமிக்கொண்டு நிற்கும் அரிமாவின் இடப்புறம் சற்றுத் தலையைத்தாழ்த்தி நிற்கும் மானும் உள்ளது. காலடியின் இரு பக்கங்களிலும் இரண்டு பத்தர்கள் உள்ளனர். வலப்புறமுள்ள பத்தன் தனது வலக்காலை மடித்துக்கொண்டு தரையில் அமர்ந்து இடக்காலை மடக்கிப் பாதத்தைத் தரையில் ஊன்றிக்கொண்டும், இடக்கையால் தன் தலையைப் பிடித்துக்கொண்டும் வலக்கையி லுள்ள வாளால் அதனைஅறுக்க முற்படுகிருன். இடப்புறமுள்ளவன் அவனைப் போலவே மண்டியிட்டு அமர்ந்து தொழுது கொண் டுள்ளான். இவனை ஒரு கொற்றவை பூசாரி பாரசிவன் எனலாம். கொற்றவையின் இருமருங்கிலும் குட்டையான நான்கு உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. அவர்களின் வயிறுகள் புடைத்துக் கொண்டி ருக்கும் பாணியை நோக்கி அவர்கள் பறக்கும் பூதக்கணங்கள் என்று கொள்ள வேண்டியுள்ளது. இவர்களுக்கிடையில்தான் கொற்றவை தனது வலப்புறக் கீழ்க்கையில் அபய முத்திரை யையும், இடப்புறக் கீழ்க்கையில் கதி முத்திரையையும் காட்டி, வலப்புற மேற்கையில் சக்கரத்தையும், இடப்புற மேற்கையில் சங்கையும் ஏந்தி நிற்கிருள்.

நாம் காணும் கொற்றவைகள் எருமைத் தலையின்மேல் நின்று கொண்டிருக்கிருர்கள். ஆனல் இங்கு தாமரை மேட்டின்மேல் நிற்பதைக் காண்கிருேம். கொற்றவைக்கு மேலுள்ள அரிமாவும் மானும் கொற்றவையின் மிகச் சிறந்த பண்புகளை விளக்குகின்றன. கொற்றவையோடு எப்போதும் இணைந்துகாணப்படும் இந்த அரிமாவின் உருவம் தலைக்குமேல் செதுக்கப்பட்டிருப்பதும், அதற்கு நேராக மானின் உருவம் செதுக்கப்பட்டிருப்பதும், தென்னிந்தி யாவிலுள்ள கொற்றவைச் சிற்பங்களில் காணப்படாத ஒரு விந்தையாகும். இச் சிற்பம் ஓரளவு மாமல்லபுரத்துக் கடற் கரைக் கோயிலுக்கு அருகிலுள்ள ஆதிவராகர் குடைவரையில் காணப்படும் கொற்றவையின் (துர்க்கையின்) சிற்பத்தை ஒத்திருக் கிறது.

5. மாமல்லபுரம் மகிஷாசுரமர்த்தனி குடைவரைச் சிற்பங்கள்

1. சோமாஸ்கந்தர் அணி

மாமல்லபுரத்திலுள்ள மகிஷாசுர மர்த்தனி குடைவரையை 'எமபுரிக் குகை' என்று மக்கள் அழைப்பார்கள். இக் குடை வரையின் பின்புறச்சுவரின் நடுவில் சோமாஸ்கந்தர் உருவம் சுவரோவியமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. தென்னாட்டு கோயில்களுக்குக் குறிப்பாகப் பல்லவர்களுக்கே தலையாய சிறப்பையும், தனிப்பட்ட பெருமையையும் அளிப்பது சோமாஸ்கந்தர் சிற்பமாகும். சிவன், பார்வதி, குழந்தை முருகன் ஆகிய மூவரும் அரிமாவின் உருவத்தை உடைய கால்களினால் ஆகிய நீண்ட இருக்கையில் (சிம்மாசனம்) அமர்ந்துள்ளார்கள். சிவன் நான்கு கைகளுடனும், பார்வதி இரண்டு கைகளுடனும் இருக்கிறார்கள். சிவன் தன் வலப்புற மேற்கையை மேலே உயர்த்தி பரிவட்டத்தைத் தாங்கிக் கொண்டுள்ளார். தனது இடப்புற மேற்கையில் செபமாலையைப் பிடித்துள்ளார். ஆனால் மாலை தெளிவாகக் காணப்படவில்லை. வலப்புறக் கீழ்க்கையில் கடக முத்திரைக்காட்டி இடப்புறக் கீழ்க் கையை மடிமீதுவைத்து உள்ளங்கையை மேலே விரித்துக் கொண்டுள்ளார். சிவன் சுகாசனப் பாணியில் அமர்ந்துள்ளார். பார்வதி அவருக்கு இடப்பக்கத்தில் தன் வலக்காலை மடித்து இடக் காலைத் தொங்கவிட்டு இடக்கையை ஊன்றிச் சற்று ஒருக்களித்து இருக்கையில் அமர்ந்துள்ளார். அவருடைய வலத் தொடையில் குழந்தை கந்தன் அமர்ந்து மடிமீது சாய்ந்து இருகைகளையும் சற்று மேல்தூக்கி மடித்துக் கால்களை நீட்டி விளையாடுவதுபோல் காட்சி யளிக்கிறான். சிவனும் தனது வலக்காலை மடக்கி இடக்காலைத் தொங்கவிட்டும் அமர்ந்துள்ளார். இவ்விருவருடைய இடக் கால்களும், கீழே படுத்துள்ள எருதின் முதுகில் பொருந்தி நிற்கின்றன. எருதின் வாலுக்கருகில், பார்வதிக்கு நேர் கீழே தரையில் முனிவர் போன்ற ஒருவர் அமர்ந்துகொண்டு இவர்களைப் புகழ்வதைப்போல் காணப்படுகிறார். சிவன் தனது வலக்கையில் வைத்திருப்பது பரிவட்டம் என்றால் கீழே அமர்ந்துள்ள பத்தர் சண்டிகேசவராக இருக்கவேண்டும் எனக் கூறப்படுகிறது. சிவனுக்குப் பின்னால் பிரமன் நான்கு கைகளுடன் நிற்கிறார். அவருடைய கைகளில் கலசமும், கண்மணிமாலையும் உள்ளன. ஒரு கையில் மலரை ஏந்தியும், மற்றொரு கையில் கடக முத்திரை காட்டியும் பிரமன் நிற்கிறார். மற்றொரு புறத்தில் உள்ள விஷ்ணுவும், நான்கு கைகளுடன் காட்சியளிக்கிறார். அவர் கையில் சங்கு, சக்கரம் முதலியவை காணப்படுகின்றன. தருமராசர் தேர்

போன்றவற்றில் இத்தகைய சோமாஸ்கந்தர் சிற்பம் இருப்பினும் இதில் மட்டும்தான் விடையூர்தி காணப்படுகிறது

2. மகிஷாசுரமர்த்தனி அணி

எமபுரி மண்டபத்திலுள்ள மகிஷாசுரமர்த்தனியின் சுவர்ச் சிற்பத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டுதான் இது மகிஷாசுர மர்த்தனி குடைவரை என அழைக்கப்பட்டது. இதில் கொற்ற வையும் (துர்க்கையும்) அவளைச் சேர்ந்த பூதக்கணங்களும் ஒரு புறமும், மகிஷாசுரனும் அவனைச் சேர்ந்த அசுரர்கள் ஒரு புறமும் எதிரெதிரே நின்று போரிடும் காட்சி இயல்பாக (தத்ரூபமாக)ச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இம் மண்டபத்தின் வடபுறச்சுவர் முழுவதிலும் மிகப்பெரிய அளவில் செதுக்கப்பட்டுள்ள இந்தச் சிற்பம் அழகுக்கும், சுறுசுறுப்புக்கும், வீரத்திற்கும் எடுத்துக் காட்டாயுள்ளது. கொற்றவை (துர்க்கை) உறுமிவரும் அரிமாவின் மீதமர்ந்து அதன் இரண்டு பக்கத்திலும் இரண்டு கால்களைத் தொங்கவிட்டுக் கொண்டிருக்கிருள். எட்டுக் கைகளையுடைய அவள் எதிர்த்து நிற்கும் மகிஷாசுரனைத் தாக்க ஒவ்வொரு கையிலும் ஒரு படையை ஏந்தியிருப்பது வீரச் செயலைச் சித்திரிப் பதாயுள்ளது. இட மேற்கையில் வில்லையும், வல மேற்கையில் அம்பையும் ஏந்தி இடக்கையை முன்புறம் நீட்டி, வலக்கையைப் பின்புறம் நீட்டி மடக்கி யிருக்கும் காட்சி வில்லை வளைத்து, அம்பு எய்யும் செயலை விறுவிறுப்பாகக் காட்டுகிறது. மற்ருெரு வலக் கையில் நீண்ட கதாயுதத்தையும், பிற வலக்கைகளில் சக்கரத் தையும் மற்ருேர் ஆயுதத்தையும் ஏந்தியும், இடப்புறத்திலுள்ள மற்ற மூன்றுகைகளில் குறுவாள், சங்கு, பாசக்கயிறு ஆகியவற்றை ஏந்தியும் உள்ளாள். அவளுடைய அழகான மணிமுடிக்குமேல் பூதக்கணம் ஒன்று குடைபிடித்து நிற்கிறது. கைகளில் கடகங் களும், காலில் சதங்கையும், பொன்னரி மாலைகளையும் அணிந் துள்ளாள். இடுப்பில் அணிந்துள்ள ஆடை முட்டிக்கால்வரையில் வந்து இரு தொடைகளுக்கும் தனித்தனியே சுற்றப்பட்டுள்ளது. இடுப்பிலுள்ள ஆடைக்குமேல் கச்சையாக மற்ருேர் ஆடை (வஸ்திர பந்தம்) கட்டப்பட்டுள்ளது. அரிமா செல்லும் வேகத்தைச் சுட்டிக்காட்டுவதுபோல் அக் கச்சை ஆடையின்முனை, பின்புறத்தில், காற்றில் அலைந்து நிற்கிறது. எதிரிலுள்ள மகிஷா சுரனும் விறுவிறுப்பாகவும், வேகமாகவும் போரில் ஈடுபட்டிருக் கிருனென்பதை அவன் நிற்கும் தோற்றமும், ஆடை அலைந்து நிற்பதும் விளக்குகின்றன. தனது வலக்கையில் குண்டாந்தடி போன்ற மிகப் பெரிய கதாயுதத்தின் பிடியைப் பிடித்துக்கொண்டு அதன் முனைப்பகுதியை இடக்கையில் தாங்கிக்கொண்டு இருகை

களாலும் தூக்கி, வலக்கையை மடக்கி, வலக்காலை வலுவாகத் தரையில் ஊன்றிக்கொண்டு, இடக்காலை வளைத்து ஊன்றி இடப் பக்கம் சாய்ந்து நிற்கும் அவனுடைய காட்சி அவ்வாயுதத்தால் கொற்றவையை வேகமாகவும், வலுவாகவும் தாக்க முற்படுகிறான் என்பதைக் காட்டுகிறது. அவனுக்கும் அசுரன் ஒருவன் குடை பிடித்து நிற்கிறான். அவன் கழுத்திலும், மார்பிலும், இடுப்பைச் சுற்றிலும் அணிந்துள்ள அணிகளும், ஆடைகளும் அவனுடைய செயல் விறுவிறுப்புடையது என்பதைக் காட்டுகின்றன. கொற்ற வையின் காலடியில் அவளுடைய யோகினிகளில் ஒருத்தி மண்டி யிட்டவாறே கொற்றவையைப் போலவே தன் வாளால் மகிசா சுரனைத் தாக்கமுற்படுகிறாள். இதைப்போலவே அரிமாவின் வாய்க்கு நேராக அடிப்புறத்தில் மற்றொரு யோகினியும் வாளும், கேடயமும் ஏந்திப் போரிடுகிறாள். இவ்விருவரைப் போலவே கொற்றவையின் பின்புறம் கீழும்மேலுமாக ஐந்து பூதக்கணங்கள் வாளும் கேடயமும் ஏந்தி நிற்கின்றன. மற்றொரு பூதக்கணம்தான் பின்புறத்திலிருந்து கொண்டு கொற்றவைக்குக் குடை பிடிக்கிறது. கடைசியாக ஒரு பூதக்கணம் கொற்றவையின் தலைக்குமேலே பறந்து பூசைத்தட்டை ஏந்தி நிற்கிறது. இதைப்போலவே மகிஷா சுரனுக்கு அருகில் ஒருவன் குடை பிடித்து நிற்க, மற்ற இருவர் வாளும் கேடயமும் ஏந்தி நிற்கிறார்கள். ஒருவனுடைய தலை துண்டித்துக் கீழே விழுந்து நிற்கிறது. முன்புறத்திலுள்ள யோகினியின் வாள் ஒருவனைத் தாக்கிக் கீழே சாய்க்கிறது. துண்டிக் கப்பட்ட தலை மகிசாசுரனின் இரு கால்களுக்கிடையில் கிடக்கிறது. மற்ற இரண்டு அசுரர்கள் பயந்து அடங்கித் தரையில் அமர்ந்து மகிஷாசுரன் காலடிக்குப் பக்கத்தில் ஒளிந்து காணப்படுகிறார்கள். இவர்கள் போரிடும் நுணுக்கத்தை மகிஷாசுரனுக்கு அறிவிக் கிறார்கள் என்றும் கொள்ளலாம். பல்லவர் காலத்துக் கொற்ற வையின் சிற்பங்களில் இதுவே வீர உணர்ச்சி ததும்ப விறு விறுப்பான செயல் வெளிப்படும்படி திகழும் சிற்பமாகும்.

3. அனந்தசயனன் அணி

மகிஷாசுரமர்த்தனி குடைவரையில் காணப்படும் மற்றொரு புகழ்பெற்ற சிற்பம் திருமால் தனது பாம்புப் படுக்கையின்மீது படுத்துக்கொண்டு யோகத் துயில் அல்லது அனந்த சயனம் புரிவ தாகும். இவருடைய பாதத்திற்கு அப்பால் மது, கைபடன் ஆகிய அசுரர்கள் நிற்பது இத்தகைய சிற்பங்களிலில்லாத ஒரு புதுமை யாகும். ஆதிசேடன் தனது நீண்ட உடலை அழகிய படுக்கை யாக்கித் தனது ஐந்து தலைகளிலும் படம் விரித்து, திருமாலின் முகத்திற்கு நிழல் கொடுத்துக் கொண்டிருக்கிறான். திருமால் தனது வலக்கையை மேற்புறமாக நீட்டிக் கீழே தொங்கவிட்டுக்

கொண்டிருக்கிறார். இடக்கையை மடக்கிக் கடக முத்திரையைக் காட்டுகிறார். படுக்கைக்குக் கீழே பூதேவி இரு கைகளையும் கூப்பி மண்டியிட்டு அவரை வணங்குகிறாள். அவளுக்கு முன்னால் இரண்டு அழகிய இளைஞர்கள் உள்ளனர். அவர்களை ஆயுத புருடர்கள் என்கின்றனர். அதாவது திருமாலின் சக்கரமும், வாளும், சுதர் சனன் ஆகவும், நந்தகனாகவும் ஆன இரண்டு இளைஞர்களாய் இவ் வாறு காட்சியளிக்கின்றனர் என்பர். விஷ்ணுவுக்கு மேல் இரு தேவதைகள் பறப்பதைப்போல் செதுக்கப்பட்டுள்ளனர். அவ்விரு வரும் மிகவும் குட்டையான உருவத்தில் காணப்படுகின்றனர். இவ்விருவரும் திருமாலின் காலடியைத் தாண்டி நிற்கும் இரண்டு அசுரர்களையும் தாக்குவதற்கு ஆணை கேட்டு நிற்பது போல் காணப் படுகின்றனர். தொலைவில் நிற்கும் மது, கைடபன் ஆகிய இரண்டு அசுரர்களும் உறங்குகின்ற திருமாலைத் தாக்கத் தங்களுக்குள் சதித் திட்டமிட்டு ஏதோ பேசிக் கொள்பவர்கள்போல் காட்சியளிக் கின்றனர். திருமையத்தில் காணப்படும் அனந்தசயனச் சிற்பத்தில் இவ்விரண்டு அசுரர்களும் திருமாலுக்கு அஞ்சி நடுங்குவதைப் போலுள்ளது.

மேலே பறக்கும் இரண்டு குட்டையான உருவங்களும், திரு மாலின் சக்கரமும், கதாயுதமும் ஆகும் என்றும், கீழே பூதேவிக் கெதிரிலுள்ள இரண்டு உருவங்களும், மார்க்கண்டேயனும், பிருகு வனும் ஆவரென்றும் சிலர் கருதுகின்றனர்.[7] ஆனால் இவர்கள் முறையே சுதர்சனன், நந்தகன் ஆகியோர் ஆவரென்றும் சிலர் கூறு கின்றனர்.[8] நாம் சிங்கவரத்தில் கண்ட அரங்கநாதரின் அறிதுயில் காட்சிக்கும் இதற்கும் நிறைந்த வேறுபாடுகள் இருக்க ஒப்பிட்டுக் காண்க. குறிப்பாகத் திருமாலின் கொப்பூழிலிருந்து தாமரைக் கொடியும், அதன் முனையில் பிரமனும் இங்குக் காணப்படவில்லை.

6. சாளுவன்குப்பம் மகிஷாசுரமர்த்தனி

செங்கழுநீர்ப்பட்டு மாவட்டம், செங்கழுநீர்ப்பட்டு வட்டத்தில் மாமல்லபுரத்துக்கு வடக்கிலுள்ள சாளுவன் குப் பத்தில் காணப்படும் அதிராச சந்த மண்டபம் எனும் குடை வரைக்கு எதிரில் தனிப்பாறை ஒன்றில் ஆறடி நீளமும், மூன்றடி அகலமும் உள்ள நீள்சதுர வடிவிலான மாடக்குழிக்குள் மகிஷாசுர மர்த்தனியின் உருவம் புடைப்புச் சிற்பமாகச் செதுக்கப்

[7] Gopinatha Rao—Elements of Hindu Iconography Vol. I Part I. P. 109-110.

[8] Siva Ramamurthy—Mahabalipuram, P. 22.

பட்டுள்ளது. கொற்றவை எருமைத் தலை கொண்ட மகிஷாசுரனை வதைக்கும் காட்சி மிகச் சிறப்பாகச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இச் சிற்பம் மாமல்லபுரத்திலுள்ள மகிஷாசுரமர்த்தனி குடைவரையிலுள்ள சிற்பத்தைவிடப் பல வகைகளில் வேறுபட்டுக் காணப்படுகிறது. உரறுகின்ற (கர்ஜிகின்ற) அரிமாவின் மேலமர்ந்து மகிஷாசுரனை வதைக்கும் காட்சி மெய்சிலிர்க்கும் தன்மையில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அவளுடைய வலக்கால் தரையில் தாமரையணையின் மேல் ஊன்றியுள்ளது. இடக்காலை மடக்கி அரிமாவின் மேலிருந்து இறங்குவதுபோல் காணப்படுகிறாள். தன்னுடைய ஆறு கைகளிலும் சங்கு, சக்கரம், வில், அம்பு முதலிய படைகளையேந்தி மகிஷாசுரனை விரட்டுகிறாள். மகிஷாசுரன் தோற்று ஓடத் தொடங்குகின்றான். அவனது இடக் காலை அரிமா தன் காலால் மிதிக்கிறது; குட்டையான மற்றோர் உருவமும் மடங்கியுள்ள அக் காலின்மீது நிற்கிறது. அரிமா தன் வலப்புற முன்காலில் ஒரு குட்டையான உருவத்தைத் தூக்கி மகிஷாசுரன் மீது விடுகிறது. அந்த உருவம் மகிஷாசுரனின் வலத் தோளைக்கடிக்கிறது. மகிஷாசுரனின் தலைக்கு மேலே ஐந்து உருவங்கள் உள்ளன. இடப்பக்கத்தில் ஒரு பெரிய உருவம் உள்ளது. இந்த உருவங்கள் யாவும் பூதக்கணங்கள் என்றும், அவை மகிஷாசுரனைக் கொத்தி வதைக்கின்றனவென்றும் கொள்ளலாம். கொற்றவையின் பின்புறத்தில் வேறு நான்கு பூதக்கணங்கள் காணப்படுகின்றன. அவை முறையே தங்கள் கைகளில் சிறு துண்டும் வாளும் கேடயமும் சங்கும் கதாயுதமும் ஏந்தியுள்ளன. இந்தப் பூதக்கணங்களைத் தவிரப் பத்தர்களோ அல்லது பெண் பணியாட்களோ கொற்றவைக்கு அருகில் காணப்படவில்லை.

சாளுவன்குப்பத்திலுள்ள கொற்றவையின் உருவத்திற்கும், மாமல்லபுரத்திலுள்ள மகிஷாசுரமர்த்தனி குடைவரையில் காணப்படும் கொற்றவையின் உருவத்திற்கும் நிறைந்த வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. அங்குள்ள மகிஷாசுரன் கையில் கதாயுதம் ஏந்தித் தன் பரிவாரங்களுடன் கொற்றவையை எதிர்க்கிறான். கொற்றவைக்கு எட்டுக் கைகள் உள்ளன. பூதக்கணங்களோடு பெண் பணியாட்களும் காணப்படுகிறார்கள். இருவருக்கும் குடைப் பிடிக்கப்படுகிறது. சாளுவன்குப்பத்து மகிஷாசுரன் கைகளில் எத்தகைய ஆயுதமுமின்றி ஓடுகிறான். அவனைத் தொடர்ந்து மற்றோர் அசுரனும் ஓடுகிறான். ஆனால் மாமல்லபுரத்திலுள்ள மகிஷாசுரன் தன் பரிவாரங்களுடன் காதாயுதம் ஏந்திக் கொற்றவையை எதிர்க்கிறான். இது மாமல்லன் பாணியிலும், சாளுவன்குப்பத்துச் சிற்பம் இராசசிம்மன் பாணியிலும் செதுக்கப்பட்டவை.

7. மாமல்லபுரம் திரிமூர்த்தி குடைவரை மகிஷாசுரமர்த்தனி

இக் குடைவரையின் முன்புறத்தில் தென் கோடியில் தனியாக வுள்ள ஒரு மாடக்குழியில் எட்டுக் கைகளையுடைய கொற்றவை எருமைக்கடாத் தலையின்மேல் நின்றுள்ளாள். இவளையே மகிஷாசுர மர்த்தனி என்கின்றனர். வராக மண்டபத்தில் நான்கு கைகளு டனும், மகிஷாசுரமர்த்தனி குடைவரையில் எட்டுக் கைகளையும், சாளுவன்குப்பத்தில் ஆறு கைகளையும் கொண்டு திகழும் கொற்றவை இங்கு எட்டுக்கைகளுடன் தனியே சிறிய மாடக் குழிழில் சமபங்க நிலையில் காட்சி அளிக்கிறாள். வலப்புறக் கைகளிலும், இடப்புறக் கைகளிலும் சங்கு, சக்கரம், கதாயுதம் வில், அம்பு முதலிய ஆயுதங்களை ஏந்தி நிற்பதுடன், மேலுள்ள வலக்கையில் அபய முத்திரையையும், இடக்கையில் கதி முத்திரை யையும் காட்டி நிற்கிறாள். கிரீடமகுடத்தைத் தலையில் அணிந்தும், கொடியலங்காரக் குண்டலங்களைக் காதிலணிந்தும், குச்சபந்தம், சன்னவீரம் ஆகிய அணிகலன்களை நிவேதப் பாணியில் அணிந்தும் நிற்கிறாள். இடுப்பில் அணிந்துள்ள ஆடையும், க்ச்சையும் கதிபந்த பாணியில் கச்சைபோல் கணுக்கால் வரையில் சென்று முடிகின்றன. இடுப்பைச் சுற்றிலும் அணிந்துள்ள உதர பந்தம் போன்றுள்ள ஆடைக்கச்சை இருமருங்கிலும் முடிந்துவிடப் பட்டுள்ளது. அந்த முடிகள் கீழே தொங்கும் கதிபந்த ஆடைக்கும், மேலேயுள்ள கச்சைக்கும் அணிகலன்களுக்கும் ஏற்றவாறு சீராக அமைந்து அணிசெய்கின்றன.

இந்தச் சிற்பத்தின் இருமருங்கிலுமுள்ள தூண் கம்பங்கள் சுறவ (மகர)த் தோரணங்களாக உள்ளன. மேலேயுள்ள கொடி யலங்காரங்கள், வளைவுகள், அரிமா அணிவரிசை முதலியன இம் மாடக்குழியை ஒரு கோயிலின் சிறு போலிகையாகவே காட்சி யளிக்கச் செய்கின்றன. நடுவிலுள்ள கொற்றவையை அணிசெய்ய நிற்கும் இத் தூண்கம்பங்களைக் கம்பத்தோரணம், குடையக் கம்பங்கள் (துவார சோபா) என்றெல்லாம் புகழ்கின்றனர். இதற்குப் பக்கத்தில் மேல்புறத்தில் தரங்குத் தூண் தலைப்பு ஒன்று காணப்படுகிறது. இதற்கெதிரில் படிக்கட்டுகளும், அவற்றின் இருமருங்கிலும் கைப்பிடிச் சுவர்களும் காணப்படுகின்றன. படிக்கட்டின் கடைசிக்கல் நிலாக்கல்லாகவே உள்ளது. துரோபதை தேரிலுள்ள நடுப்பகுதி, சிகரப்பகுதி ஆகியவற்றை நீக்கிப் பார்த் தால் இந்தக் கொற்றவையின் மாடக்குழி போலவே காட்சி யளிக்கும். பொதுவாக இம் மாடக்குழிச் சிற்பம் தனிக்கல் பாறையாலான மாமல்லபுரத்துத் தேர்களோடு ஒப்பிட்டுப்

பார்க்கும் அளவுக்கு சில பண்புகளைப் பெற்றுள்ளது. குறிப்பாக அத் தேர்களின் விமானத்தைப்போல் இஃது அமைந்துள்ளதென லாம். எருமைக்கடாத் தலையின்மேல் நிற்பதாலும், எட்டுக் கைகளையும் அவற்றில் ஆயுதங்களையும் ஏந்தியுள்ளதாலும், இச் சிற்பத்தையும் மக்கள் மகிஷாசுரமர்த்தனி சிற்பம் என்றே அழைக் கின்றனர். இது பரமேசுவரவர்மனின் தொடக்க காலத்தில் செதுக்கப்பட்டவை ஆகும்.

8. மாமல்லபுரம் ஆதிவராகன் குடைவரைச் சிற்பங்கள்

மாமல்லபுரத்திலுள்ள 'பரமேசுவர மகாவராக விஷ்ணுகிரகம்' என்பதையே ஆதிவராகன் குடைவரை என்கிறோம். இதில் மிகச்சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்க எட்டுச் சிற்பங்கள் உள்ளன. அவற்றுள் மிகச்சிறப்பானவை கசலட்சுமி கொற்றவை ஆகிய சிற்ப அணிகளும், நரசிம்மவர்மனும் அவனுடைய அரசியாரும், இரண்டாம் மகேந்திரவர்மனும் அவனுடைய அரசியாரும் உள்ள சிற்பங்களுமே ஆகும். முன்னவை இரண்டும் மாமல்லன் பாணியின் சீரமைப்புக்கும், பின்னவை இரண்டும் பல்லவர் வரலாற்றுச் சான்றுக்கும் எடுத்துக்காட்டுகளாகும்.

1. மகாவிஷ்ணு

இக் குடைவரையின் வடக்குப் பாதியிலுள்ள திருநிலை அறையி லுள்ள மாடக்குழியில் மகாவிஷ்ணு சமபங்கப்பாணியில் தாமரை யணையில் நிற்கிறார். அவருக்கு வலப்புறமும், இடப்புறமும் முறையே இருபத்தர்கள் மண்டியிட்டு வணங்குகின்றனர். மகாவிஷ்ணு நீண்ட மகுடம் அணிந்து, கழுத்திலும் மார்பிலும் கைகளிலும் அணிகலன்களை அணிந்து கணுக்கால் வரையில் சோமன் உடுத்து நான்கு கைகளுடன் காட்சியளிக்கிறார். மேல் வலக்கையில் அபய முத்திரைகாட்டி இடக்கையை இடுப்பின்மீது வைத்துள்ளார். கீழ் வலக்கையில் சக்கரத்தையும், கீழ் இடக் கையில் சங்கையும் வைத்துள்ளார்.

2. அரி-அரன்

மேலே குறிப்பிட்ட மகாவிஷ்ணுவின் மாடக்குழிக்குத் தென் புறத்தில் அதே அளவிலான மாடக்குழியில் தாமரையணையில் சமபங்க நிலையில் நிற்கும் அரியரனைக் காண்கிறோம். இவரும் தமது காலடியில் இருமருங்கிலும் மண்டியிட்டு வணங்கும் பத்தர்களை வாழ்த்தும் அபய முத்திரையைத் தம் வலக்கையால் காட்டி இடக்கையை இடுப்பின்மீது வைத்துக் கதிமுத்திரை காட்டு கிறார். மற்ற இருகைகளிலும் ஆயுதங்களை ஏந்தியுள்ளார்.

3. ஸ்ரீதேவி (திருமகள்)

இம் மண்டபத்தின் பின்சுவரில் கருவறையின் எதிரில் திருமகள் தாமரைமலரின் மீது அமர்ந்திருக்கும் காட்சி செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இது நாம் இதற்குமுன் பார்த்த வராக மண்டபத்துக் கசலட்சுமி அணியைப் போலவே சிறிதும் வேறுபாடு இன்றிக் காணப்படுகிறது. ஆகவே அங்குக் கூறப்பட்டுள்ள செய்திகள் யாவையும் அப்படியே இதற்கும் எடுத்துக்கொள்ளலாம். ஆனால் அதைவிட இச் சிற்ப அணி மிகத்தூய்மையாகவும், நேர்த்தியாகவும் காணப்படுகிறது.

4. துர்க்கை அணி

இக் குடைவரையின் பின்சுவரில் தென்கோடி மூலையில் கொற்றவை தனது எட்டுக்கைகளுடன் இடக்காலை எருமைக் கடாத்தலையில் ஊன்றி, வலதுகாலைச் சற்று மடக்கித் திரிபங்க நிலையில் நிற்கிறாள். இவளுடைய பாதத்தின் இருமருங்கிலும் இரண்டு பத்தர்கள் மண்டியிட்டுத் தொழுகின்றனர். வலப்புறமுள்ள பத்தன் தனது வலக்கையிலுள்ள குறுவாளால் இடக் கையை வெட்டிக் கொற்றவைக்குப் படைக்க முற்படுகிறான். இடப்புறமுள்ள பத்தனுக்குப் பின்புறத்தில் ஏறக்குறைய கொற்றவையைப்போலவே இடக்காலை ஊன்றி, வலக்காலைச் சற்று மடக்கி, இடக்கையை இடுப்பில் வைத்துக்கொண்டு, வலக்கையில் வளைவான ஒரு நீண்ட தடியை வைத்துக்கொண்டு நிற்கும் ஒரு உருவம் காணப்படுகிறது. அத் தடியின் முனை அவ்வுருவத்தின் தலைக்குமேல் செல்லுகிறது. அம் மேல்முனையைத் தனது வலக் கையால் அழுத்தி அவ்வுருவம் நிற்கிறது. உருவத்தின் தலைக்கு மேல் மான்தலையும், அதற்கு நேர் எதிர்ப்புற மூலையில் அரிமாவின் தலையும் காணப்படுகின்றன. கொற்றவையின் தலைக்கு நேராக இருபுறத்திலும் பறக்கும் குட்டையான பூதக்கணங்களின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன, நாம் மேலே குறிப்பிட்ட தடியை ஊன்றி நிற்கும் உருவத்திற்கு நேர் எதிர்ப்புறத்தில் மற்றோர் உருவம் இதைப்போலவே ஒருகாலை ஊன்றி, ஒருகாலை மடித்து நிற்கிறது. இவ்விரு உருவங்களும் கொற்றவையின் பெண் பணியாட்கள் எனப்படுகின்றன.

கொற்றவை தனது எட்டுக்கைகளில் முதலிரண்டு கைகளைத் தவிர மற்ற ஆறு கைகளிலும் படைகளை ஏந்தியுள்ளாள். சடை மகுடத்தைத் தலையிலணிந்து பத்ரகுண்டலங்களைக் காதிலணிந்து குசபந்தம் முதலிய கச்சைகளையும், ஆடை அணிகலன்களையும் அணிந்து காணப்படுகிறாள். நாம் மேலே கண்ட கொற்றவையின்

அணிகளைப்போலவே இதிலும் காணப்பட்டாலும் கொற்றவை திரிபங்க நிலையில் காட்சியளிப்பது ஒரு சிறப்பான செய்தியாகும். இந்தச் சிற்ப அணியும், திருமகள் சிற்ப அணியும் மாமல்லனின் கடைசிக் காலத்தை அல்லது பரமேசுவரவர்மன் காலத்தைச் சேர்ந்தவைகளாக இருக்கலாம்.

5. நரசிம்மவர்மனும் அரசியரும்

அர்த்த மண்டபத்தின் வடப்புறமுள்ள சுவரின் கோடியில் சுவர்ச்சிற்பமாக மாமல்லனும் அவனுடைய இரு மனைவியரும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளனர். அரியணையைப் போன்ற நான்கு கைகளையுடைய மேலே மெத்தை விரிக்கப்படாத எளிய அரியணையில் மாமல்லன் அமர்ந்துள்ளான். தனது இடக்காலை மடக்கி இருக்கையில் வைத்துக்கொண்டு வலக்காலைத் தொங்கவிட்டுத் தரையில் ஊன்றியுள்ளான். இடக்கையை இடத் தொடைமீது வைத்துக்கொண்டு வலக்கையை மடக்கி வியாக்கியான முத்திரை காட்டுகிறான். தலையில் கிரீடமகுடத்தையும், கழுத்தில் பெரிய மாலையையும், காதுகளில் குண்டலங்களையும் அணிந்துள்ளான். அவனுக்கு இருமருங்கிலும் இரு அரசியர் நிற்கின்றனர். இருவரும் ஆடையின்றிக் காண்பதுபோல் காட்சியளிக்கின்றனர். வலப்புறமுள்ளவள் கச்சையில்லாமல் இருகால்களுக்கும் நடுவில் இணைத் தாற்போலுள்ள சோமனை உடுத்துள்ளாள். அது அவளுடைய கணுக்கால் வரையில் (அப்ர பாதம்) தொங்குகிறது. மற்றொருத்தி தன் முட்டிவரையில் ஆடை அணிந்துள்ளாள். அதுவும் இரு தொடைகளையும் தனித்தனியே சுற்றி நிற்கிறது. இருவரும் பத்ரகுண்டலம், கரந்த மகுடம், கைவளை முதலிய அணிகலன்களை அணிந்து எழிலோடு காணப்படுகின்றனர். வலப்புறமுள்ளவள் வலக்கையை மடக்கி இடக்கையை நீட்டி நிற்கிறாள். இடப்புறமுள்ளவள் இடக்கையை மடக்கி கணுக்கையை இடுப்பின் மீது வைத்து உள்ளங்கையை முன்புறம் கவித்துக்கொண்டுள்ளாள். இவள் வெட்கி நாணி இருப்பவள்போல் காணப்படுகிறாள். இந்தச் சிற்பத்திற்குக் கீழே பல்லவ-கிரந்த எழுத்தில் 'ஸ்ரீ சிம்ம விண்ண போத்த ராதிராசன்' என எழுதப்பட்டுள்ளது.

6. இரண்டாம் மகேந்திரவர்மனும் அரசியரும்

நாம் மேலே குறிப்பிட்ட சிற்பத்துக்கு நேரெதிரில் அர்த்த மண்டபத்தின் தென்கோடியில் மற்றோர் அரசனையும், அரசியரையும் சித்திரிக்கும் சிற்பம் காணப்படுகிறது. இதற்குக் கீழே 'ஸ்ரீ மகேந்திர போத்தராதி ராசன்' என்று எழுதப்பட்

டுள்ளதைக்கொண்டு இது நரசிம்மவர்மனின் மகனுன இரண்டாம் மகேந்திரவர்மனும் (கி.பி. 668-670) அவனுடைய அரசியரும் அடங்கிய சிற்பமாகும் எனக் கூறவேண்டியுள்ளது. இங்கு அரசனும், அரசியர் இருவரும் நடந்து செல்வதுபோல் காட்சி யளிக்கின்றனர். தனது இடக்கையால் அரசன் அரசியாரின் வலக்கையைப் பற்றி அழைத்துச் செல்லுகிருன். அவ்வரசியார் கச்சையின்றிச் சோமனைக் கணுக்கால் வரையில் அணிந்துகொண்டு சற்றுத் தலைகுனிந்து அரசன்பின் செல்லுகிருள். அவளைப் பின் தொடர்ந்துவரும் மற்ருெரு பெண் ஆடையின்றியே காணப்படு கிருள். கூர்ந்து நோக்கும்போது இருதொடைகளையும் தனித் தனியே மூடும்வகையில் கச்சைபோல் தைத்த துணியை அவள் அணிந்திருக்கிருள் போலும் எனக் கூறவேண்டியுள்ளது. இவ்விரு வரும் காதிலும், கழுத்திலும், கையிலும் அணிகலன்களை அணிந் துள்ளார்கள்; காதிலுள்ள அணி தோள்பட்டைவரை தொங்கு கிறது. இதைப்போலவே அரசன் காதில் அணிந்துள்ள அணியும் தோள்பட்டைவரை தொங்குகிறது. அரசன் இடுப்பில் அணிந் துள்ள சோமன் அவன் முட்டிக்கும் சற்றுக் கீழ்வரை தொங்கு கிறது. இருகால்களுக்குமிடையில் அதனைக் குஞ்சம் அல்லது கச்சை வைத்துக்கட்டியுள்ளான். தனது வலக்கையை மடக்கி ஏதோ வியாக்கியானம் செய்வதைப்போல் காட்சி யளிக்கிருன்.

7. கங்காதரன்

இக் குடைவரையின் மகாமண்டபத்தின் வடகோடியில் சிவபெருமான் கங்காதரனுகக் காட்சியளிக்கும் சிற்பம் செதுக்கப் பட்டுள்ளது. இதில் சிவனும் மேலிருந்து கீழே இழிந்துவரும் கங்கையும் தவிர பிற உருவங்கள் காணப்படவில்லை. சிவன் திரிபங்க நிலையில் நிற்கிருன். நான்கு கைகளையுடைய சிவன் தனது வலப்புறமுள்ள ஒரு கையில் தனது சடைமுடியிலிருந்து ஒரு புரியை இழுத்துப் பிடித்துக்கொண்டுள்ளான். மற்ருெரு வலக் கையில் கடகமுத்திரையைக் காட்டுகிருன் இடப்புறக்கை யொன்றில் கண்மணி மாலையை வைத்துக்கொண்டு மற்ருெரு கையை இடுப்பில் வைத்துக் கதிமுத்திரைக் காட்டுகிருன். அவன் இடுப்பிலுள்ள ஆடைக்குமேல் பாம்பு சுற்றிப் படமெடுத்து அவன் வலக்கைக்கு நேராக மேலே பார்த்து நிற்கிறது. வலக்காதில் பத்ரகுண்டலத்தையும், இடக்காதில் சுறவக்குண்டலத்தையும் அணிந்துள்ள சிவபெருமானின் சடைமகுடத்தின் ஒரு புரியில் கங்கை தன் இரு கைகளையும் கூப்பி அஞ்சலி செய்தவாறு மேக மண்டலத்திலிருந்து கீழே இறங்கி வருகிருள்.

8. பிரமதேவன்

நாம் மேலே கூறிய கங்காதரனுக்கு எதிர்ப்புறத்தில் முக மண்டபத்தின் தென்கோடியில் சமபங்க நிலையில் அரைவட்ட வடிவிலுள்ள தாமரையணையின்மேல் நிற்கும் பிரமனின் மூன்று தலைகளே வெளியில் காணப்படுகின்றன. இது சுவர்ச்சிற்ப மாதலால் நான்காவது தலையை நாம் அறியமுடியாது. நான்கு கைகளையுடைய பிரமன் தனது வலமேற்கையில் கண்மணி மாலையையும், கீழ்க்கையில் கதிமுத்திரையையும் காட்டி எதிர்ப் புறமுள்ள சிவன் பாணியிலேயே உள்ளார். இடமேற்கையில் தாமரை மலரைப் பிடித்தும். கீழ்க்கையில் அபய முத்திரை காட்டியும் நிற்கிறார். மிகப்பெரிய துகிலாடைப் பூணூலை அணிந் துள்ளார். கணுக்கால்வரையில் தொங்குகின்ற நடுவில் மடித்து, இடுப்பில் இரண்டு கச்சைகளாகச் செருகப்பட்ட ஆடைகளையே அணிந்துள்ளார். கழுத்தில் ஒரு பெரிய மாலை காணப்படுகிறது. மற்றொரு சிறிய மாலையின் நடுவில் மூன்று உருண்டை மணிகள் கோக்கப்பட்டுள்ளன. காதுகள் குத்தப்பட்டு இருந்தாலும் காதணிகள் ஏதும் காணப்படவில்லை. தலையில் சடைமகுடமும், கிரீடமும் காணப்படுகிறது.

II. பெரும்பாறை, தனிப்பாறை, கற்றளிச் சிற்பங்கள்

முன்னுரை

இதுவரை நாம் மகேந்திரன், மாமல்லன் ஆகியோரால் குடையப்பட்ட குடைவரைகளிலுள்ள சிற்பக் காட்சிகளைப் பார்த்தோம். இப் பகுதியில் நாம் தனிப்பாறையில் செதுக்கப் பட்ட கோவர்த்தனக் காட்சியையும், பகீரதன் தவமென்றும், அருச்சுனன் தவமென்றும் பலவாறு அழைக்கப்படும் பெரும் பாறைச் சிற்பக்காட்சிகளையும், அதைப் போன்ற முற்றுப்பெறா மற்றொரு காட்சியையும் காண்போம். இப் பகுதியில் நாம் பெரு வாரியாகக் காண்பது சிவனின் உருவங்களே யாகும். குறிப்பாக, இராசசிம்மன் பாணியிலான கோயில்களின் கருவறைகளில் சோமாஸ்கந்தர் உருவமும், பிற சோடனைகளும் காணப்பெறுவது புதுமையும் தனித்தன்மையுமாகும்.

வைகுந்தப்பெருமாள் கோயிலில் காணப்படும் புடைப்புச் சிற்பங்கள் யாவும் பல்லவர் வரலாற்றை அறிவதற்கும் காலத்தைக் கணிப்பதற்குப் பெரிதும் உதவுவனவாகும். ஆகவே அவை சிற்பக்கலைக்கேயன்றி, வரலாற்றுக்கலைக்கும் மூலங்களாய் உதவு

கின்றன. கொற்றவைக்குத் தலையைக் காவுகொடுக்கும் ஒரு தனி வீரனின் செயலிலிருந்து கடவுளரின் பிறப்பியல்களை விளக்கும் தனித்தனி நிகழ்ச்சிகளையும், பகீரதன் தவம்போன்ற மாபெரும் காட்சியையும் பல நூறுண்டுகளின் வரலாற்றை வடித்துக்காட்டும் வரிசையான செய்திகளையும் இப் பகுதியில் சிற்பவடிவில் காண்போம். சமயச் சார்பற்ற, வரலாற்றுத் தொடர்பற்ற யானை, மயில் முதலியவற்றின் கூட்டங்களையும், இயற்கைக் காட்சி களையும்கூட இப் பகுதியில் காணலாம்.

1. கோவர்த்தனக் காட்சி

மாமல்லபுரத்திலுள்ள பஞ்சபாண்டவர் மண்டபத்திற்குத் தெற்கில் காணப்படும் ஒரு கற்றளியில் கண்ணன் கோவர்த்தன மலையைக் குடையாகப்பிடித்து ஆயர்களைக் காத்த காட்சி அழகாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. கிழக்கு நோக்கிய வாயிலையுடைய இம் மண்டபத்தில் சுவர்ச்சிற்பமாக இக் காட்சி செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் தூண்களையும், பிற அமைப்புகளையும் காணும்போது இது பிற்காலத்தில் (வைணவம் வலுவடைந்த காலத்தில்) கட்டப் பெற்றதென அறிகிறோம். ஏறத்தாழ 29 அடி நீளமும் 12 அடி உயரமுமுள்ள ஒரு பாறையில் இந்தச் சிற்பம் செதுக்கப் பட்டுள்ளது. இதற்கு முன்னால் நவீன முறையில் ஓர் அழகிய மண்டபம் கட்டப்பெற்றுள்ளது.

இந்தச் சிற்பவணியில் (கிருட்டிணன்) கண்ணன் ஆயர்களுக்கு நடுவில் நின்றுகொண்டு தனது இடக்கையால் கோவர்த்தன மலையைக் குடையாகப்பிடித்து, அதன்கீழ் அவர்களைக் காப்பாற்று கிறான். அவனருகில் பலராமனும் காணப்படுகிறான். சுற்றிலும் ஆயர்குல ஆடவரும் பெண்டிருமுள்ளனர்; ஆடுமாடுகளுமுள்ளன. ஆயமகளிர் (கோபிகள்) ஆடைகளின்றி ஒருசில அணிகளை மட்டும் அணிந்து காட்சியளிக்கின்றனர். ஒருத்தி தலைமீது மூன்று பானைகளை வரிசையாக அடுக்கி வைத்துக்கொண்டு, அழகான வட்டக் கொண்டை போட்டுக் கொண்டுள்ளாள், ஒருசிலர் குழந்தைகளைக் கைகளில் பிடித்தவாறு நிற்கின்றனர். ஒருசிலர் புல் கட்டுகளை வைத்துள்ளனர். ஓர் ஆயன் பால் கறக்கிறான். ஆ (பசு) தன் வாலைத் தூக்கியவாறு கன்றை நக்கிக்கொண்டு பாலைச்சொரிகிறது. இக் காட்சி இயற்கையுணர்வொடு காணப்படுகிறது. பால் கறக்கும் ஆயமகனும், பிறரும் தலைப்பாகையும், இடுப்பில் சிறு துண்டை முண்டாகக் கட்டிக்கொண்டும் காட்சியளிக்கின்றனர். கண்ண னின் வலப்புறத்தில் மிகப் பேருருவில் இளவரசனைப்போல் காணப் படுவதே பலராமனின் உருவமாகும். பலராமன் தன் அருகிலுள்ள

ஆயச் சிறுவனின் தோள்மீது கைபோட்டு அணைத்தவாறுள்ளான். கண்ணனும், பலராமனும் அணிந்துள்ள மகுடங்கள் நீளமாகவும் அழகாகவும் காட்சியளிக்கின்றன. காதுகளில் அணிந்துள்ள ஒரு வகை நீண்ட காதணி பல்லவர் காலத்தில் சிறப்புடைய காதணியாகும். இஃது இலையைப் போன்றது. ஆண், பெண் இருபாலரும் இதனையணிந்தனர். இக் காட்சியில் ஆயர்களின் கவலைகொண்ட முகமும், சிறிது தெளிவடைந்த மனநிலையும் நன்கு உணர்த்தப் பெற்றுள்ளன. ஆயர்களின் முல்லைப்புற வாழ்க்கையைச் சித்திரிக்கும் மலையும், மலையடிவாரக் காட்சிகளும், அவர்கள் அரைகுறையாக அணிந்துள்ள ஆடையணிகலன்களும், பால் கறக்கும் காட்சியும், ஆயமகள் பால், தயிர், வெண்ணெய் முதலியவற்றை மண் கலயங்களில் சுமந்து செல்லும் காட்சியும் அழகுறச் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன.

இந்தக் காட்சிக்கு மேற்புறத்தில் வடப்புறப்பாறை விளிம்பில் ஓர் அழகான விடையின் முழுவுருவம் படிமமாகச் செதுக்கப் பட்டுள்ளது. வளமான அவ்விடை தனது வலது முன்காலையூன்றிப் பிற கால்களை மடக்கிப் படுத்துக்கொண்டுள்ளது. இதற்கு நேரெதிரில் மற்றொரு விளிம்பில் அரிமாவுடல்களும், பல்வேறு பட்ட முகங்களையுடைய விலங்குகளின் உருவங்களும் சுவர்ச் சிற்பங்களாகச் செதுக்கப் பெற்றுள்ளன. இவற்றைக் கூர்ந்து நோக்கும் கலைஞர்கள் சாஞ்சியிலுள்ள 'அசிரியன் மாதிரி' யுருவங்களைப் போலுள்ளனவென்கின்றனர்.[1] ஆனால் வட இந்தியாவிலுள்ள இத்தகைய உருவங்கள் தனித்தன்மையுடன் காட்சியளிக்கும். இதிலுள்ள உருவங்கள் ஆண், பெண் அரிமாக்களைப் பிரித்துக் காட்டவும், அவற்றிற்கும் குட்டிகளுக்கும் வேறுபாடு காட்டவும் பொருத்தமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. ஒன்றின்முகம் ஒரு மாந்தனின் முகம் போலவும், மற்றொன்றின் முகம் ஒரு கருடனின் முகம் போலவும் உள்ளன. ஆகவே, அயலகக் கருத்துகள் இச் சிற்பங்களில் நிழல்போற் படிந்திருப்பதையறிகிறோம்.

2. மாமல்லபுரத்துப் பெரும்பாறைச் சிற்பம்

மாமல்லபுரத்தின் முகாமைக்குன்றுக்குக் கிழக்குப் பக்கத்திலுள்ள பெரும்பாறையில் மிகப்பேரளவில் செதுக்கப்பட்டுள்ள இச் சிற்பம் இன்றும் இங்குசெல்லும் பயணிகள் பலரையும் ஈர்க்கும் விந்தைப் படைப்பாகவுள்ளது. இந்த மாபெரும் புடைப்புச் சிற்பக்காட்சியை அருச்சுனன் தவம், பகீரதன் தவம், சகரசாகரர்

[1] A. H. Longhurst—'Pallava Architecture'—Part II-1928

சிற்பம், கங்கைக்காட்சி என்றெல்லாம் பலரும் பலவகையாக அழைக்கின்றனர். இதனைத் தவருக 'அருச்சுனன் தவம்' என்று மக்கள் அழைக்கின்றனரென்கிருர் கலைஞர் பெர்சி பிரவுன்.[2] இது பகீரதன் வான் கங்கையைப் புவிக்குக்கொண்டு வருவதற்குத் தவம்செய்த காட்சியைக் குறிப்பிடும் சிற்பமாகுமென்றும், இதனை இன்று அறிஞர் பலரும் 'பகீரதன் தவம்' என ஒப்புக்கொண்டு விட்டனரென்றும் சிலர் கூறுகின்றனர்.[3] ஆனல் இதில் வரும் காட்சிகள் மாபாரதத்தில் உத்தியோகபருவத்தில் விவரிக்கப் பட்டுள்ள கங்கைக்கரைக் காட்சியே என்பாருமுளர்.[4] இஃது அருச்சுனன் தவமன்று; பகீரதன் தவமுமன்று; கங்கைக்கரைக் காட்சியுமன்று; ஆனல் சகரசாகரர் கதையைக் குறிக்கும் சிற்ப மாகுமென்பாரும் உளர்.[5]

காட்சி

இக் காட்சியை இருபெரும்பகுதிகளாகப் பிரித்துப்பார்க்கும் போது மேலேயுள்ள பகுதியில் ஒருவன் தவம்செய்யும் காட்சி நடுநாயகமாகக் காணப்படுகிறது. கீழேயுள்ள காட்சியில் ஒரு கோயில் நடுநாயகமாகக் காட்சியளிக்கிறது. மேலேயுள்ள பகுதியில் ஒருவன் இடக்காலையூன்றி, வலக்காலை மடக்கி இடக்காலின் முட்டியொடு வைத்துக்கொண்டு, இரு கைகளை மேலே தூக்கி இருகைவிரல்களையும் இணைத்துக்கொண்டு நிற்கும் காட்சியும், அவன் தவஞ்செய்து கொண்டிருக்கிருனென்பதை உணர்த்துகிறது. அவனுடைய தாடியும், மீசையும் நீண்டுவளர்ந்து காணப் படுகின்றன. ஒட்டியவயிறும், அதற்குமேலுள்ள எலும்புக்கூடும் இவன் நெடுநாட்களாக உடலைவருத்தித் தவஞ்செய்கிருனென் பதைக் காட்டுகின்றன. இவனுக்கெதிரில் நான்கு கைகளுடன் திரிசூலமும் மான் மழுவுமேந்தித் தோன்றும் சிவனின் உருவம் காணப்படுகிறது. சிவனுக்கு அருகில் இடப்பக்கம் ஒருவனும், வலப்பக்கம் ஐவருமாக ஆறு சித்திரக்குள்ளப் பூதக்கணங்கள் காணப்படுகின்றன. இவர்களுக்குப் பின்னல் மேலும் கீழுமுள்ள பல்வேறு உருவங்களும் அந்தவிடத்தைவிட்டு ஓடுவதைப்போல் காட்சியளிக்கின்றன. தவம் செய்பவனுக்குக் கீழேயுள்ள இருவர் அரசனும் அரசியாரும்போல் காணப்படுகின்றனர். அவர்களும்

[2] Percy Brown—'Indian Architecture' (Hindu & Buddhist) 6th edition, 1967, Bombay.

[3] Dr. N. Subramaniam—'History of Tamilnad' (To A. D. 1336) Madurai, 1972.

[4] Father Heras—'Studies in Pallava History'—Bombay, 1931.

[5] மயிலை-சீனி. வேங்கடசாமி—'மகேந்திரவர்மன்'—கழகம், 1959.

ஓடுகின்றனர். ஒரு கலைமானும் ஓடுகிறது. சித்திரக்குள்ளர்களும், அவர்களுக்குக் கீழேயுள்ளவர்களுந்தாம் அசையாமல் நிற்கின்றனர். கீழேயுள்ள இருவரில் ஒருவன் நீண்ட தடியைப் பிடித்துக்கொண்டு நிற்கிறான். அவனுக்கருகிலுள்ளவனும் ஏதோ பொருளை இரு கைகளையும் மடக்கியவாறு சுமந்துகொண்டு நிற்கிறான். மேற்புறத்தில் வரிசையாகவுள்ள எட்டு உருவங்கள் தலையில் மகுடமணிந்துள்ளன. மேலேயுள்ள ஈருருவங்களில்ஓர் உருவத்தின் தலைக்குப் பின்னால் ஒரு வட்டம் காணப்படுகிறது. இந்த எட்டு உருவங்களும் ஏதோ ஒரு விந்தைச் செயலைக் கண்டு அங்கலாய்த்து ஓடுவதைப்போல் காணப்படுகின்றன. தவம் செய்பவனுக்கு இடப்பக்கத்தில் தலைக்கு மேலே இரண்டு குள்ளவாத்துகள் உள்ளன. இக் காட்சி முழுவதும் அருச்சுனன் தவத்தைக் குறிப்பிடுகிறதென்று கூறுவது பொருத்தமாயில்லை. இங்குள்ள கற்றேர்களைப் பஞ்சபாண்டவர் தேர்களென்று தவருக வழங்கிய மக்கள் இதனை 'அருச்சுனன் தவம்' என்று வழங்கிவிட்டார்கள்.[6]

கீழேயுள்ள பகுதியில் ஓர் அழகிய பெருமாள்கோயில் காணப்படுகிறது. அதன் இருமருங்கிலும் இரட்டைச் சுவர்த்தூண்கள் காணப்படுகின்றன. அக் கோயிலின் உச்சிப் பிதுக்கத்தின் நடுவில் மாந்தத் தலையைக்கொண்ட பல்லவர் பாணியிலான இருகூடுகள் காணப்படுகின்றன. அதற்குமேல் விமானமும், கலசமும் காணப்படுகின்றன. இஃது ஒருவகை இளங்கோயில் எனலாம். இக் கோயிலுக்கெதிரிலுள்ள மேடையில் ஒரு முதியவர் சடைமுடியும், தாடியும், மீசையும் வைத்துக்கொண்டு கால்களைமடக்கிச் சப்பணமிட்டுத் தலைவணங்கி மோனத்தில் ஆழ்ந்துள்ளார். இடப் பக்கத்தில் இருவர் அமர்ந்து பெருமாளை வணங்கிக் கொண்டுள்ளனர்; நேரெதிரில் ஒருவன் குந்துக்காலிட்டுக்கொண்டு இரு கைகளையும் இரு முட்டிகளின்மீது நீட்டிக்கொண்டு துதிக்கிறான். இம் மூவருக்குமிருந்த தலைகள் அழிந்துபட்டிருக்கின்றன. கீழே கணுக்கால்வரை வேட்டி அணிந்துகொண்டு நால்வர் உள்ளனர். ஒருவர் இருகைகளையும் மேலே தூக்கிச் சப்பணங்கூட்டுவதைப் போல் காட்சியளிக்கிறார். மற்றொருவர் அருகில் ஒரு குடத்தை இடத்தோள்மீது சுமந்துகொண்டு செல்லும் ஒருவரை நோக்கி வணங்குவதைப்போல் இருகைகளையும் கூப்பித் தலைகுனிந்து வணங்குகிறார். குடமெடுத்துச் செல்வோர் நீண்ட காதையும், சடைமுடியைத் தலைக்குமேல் சுற்றிக்கொண்டும் மிக அழகிய இளந்துறவியைப்போல் காட்சியளிக்கிறார். இவரைப்போலவேயுள்ள இவருக்கு அருகில்நிற்கும் மற்றொருவர் கையில் ஏதோவொரு பூசைப்பொருளைப் பத்தியொடு எடுத்துச்செல்கிறார்.

[6] மயிலை-சீனி. வேங்கடசாமி—'மகேந்திரவர்மன்'—கழகம், 1959.

இவர்களுக்குப் பக்கத்தில் கீழிருந்து மேல்வரை நீரோடை போன்ற பள்ளமான இடமுள்ளது. இஃது இயற்கையாகவே இப் பெரும் பாறையின் நடுவிலேற்பட்ட ஓர் ஓடையாகவும் மேலிருந்து மழை நீர் கீழே ஒழுகி வருவதற்காகச் செதுக்கப்பட்ட ஓடையாகவும் காட்சியளிக்கிறது. இந்த ஓடையில் இடுப்புக்குமேல் மாந்த வுடலும், இடுப்புக்குக்கீழ் பாம்புடலும் உடைய நாகக்கன்னியர் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. குடத்தைச் சுமந்துவரும் துறவிக்கு மேற்புறத்தில், தலைக்குமேல் படமெடுத்த நாகங்களை யுடைய நீண்ட மணிமகுடம் தரித்த ஓர் ஆணும், அவனுக்குப் பின்னால் மகுடந்தரித்த ஒருபெண்ணும் இடக்கைகளை உயர்த்தி, இடக்கால்களை மடக்கி ஆடுவதுபோல் காட்சியளிக்கின்றனர். நாகர் நாகியரின் காதுகள் நீண்டு தொங்குகின்றன. அவற்றில் இன்று செட்டிநாட்டுப்பகுதியில் ஆய்ச்சியர் அணியும் தண் டொட்டியெனப்படும் காதணிகளைப்போன்ற அணிகள் காணப் படுகின்றன. இதனையடுத்து, முன்னங்கால்களைத் தூக்கித் தலைக்குமேல்வைத்து நின்றுகொண்டிருக்கும் பூனையும், அதனைச் சுற்றி விளையாடும் பல எலிகளும் காணப்படுகின்றன.

மேலே குறிப்பிட்ட மேல் கீழ்ப்பாதிகளைப் போலவே நீரோடைக்கு அப்பாலும் மேலும்கீழும் இருபகுதிகள் காணப்படு கின்றன. அவற்றை முறையே மேலேயுள்ள தவஞ்செய்யும் காட் சிக்கும், கீழேயுள்ள கோயிற்காட்சிக்கும் துணையுறுப்புகளாகக் கொள்ளலாம். கீழேயுள்ள காட்சியில் இருபெரும் யானைகளும், அவற்றையொட்டிச் சிறு யானைகளும் நின்றவண்ணமுள்ளன. இவற்றைத் தவிரக் குரங்குகள், மான்கள், முதலிய விலங்குகளும் காட்சியளிக்கின்றன.

கருத்து

1. அருச்சுனன் தவம்: அருச்சுனன் தவஞ்செய்வதையே இந்தக் காட்சி சித்திரிக்கிறதெனக் கூறுபவர்கள், அதற்குத் தக்க வாறு தவஞ்செய்வோரையும் எதிரில் காட்சியளிக்கும் சிவனையும் சுற்றியுள்ள உருவங்களையும் விவரித்துள்ளார்கள்.[7] இங்கு நான்கு கைகளுடன் தோன்றும் கடவுளையும் இருகைகளை மேலேயுயர்த்தித் தவஞ்செய்யும் பாணியும், இந்திய இதிகாசங்களில் காணப்படும் கதைகளைக் குறிப்பதாகும். அவ்வாறு தவஞ்செய்து 'வரப்பிரசாதம்' பெறுவதும், இதிகாசங்களில் சாதாரணமாகக் காணப்படும்

[6] மயிலை சீனி. வேங்கடசாமி 'மகேந்திரவர்மன்' கழகம், 1959.

[7] A.V.T. Ayyar—'Indian Architecture' vol. II.

நிகழ்ச்சிகளாகும். நம் இதிகாசபுராணக் கதைகளில் நான்கு கைகளையுடைய கடவுளர், பூதக்கணங்கள், தாடிமீசையோடு உருக்குலைந்து காணப்படும் பத்தர்கள் இவர்களைப் பற்றியும் அறிகிறோம். இப்படிப்பட்ட உருவங்களை பல்லவர் சிற்பங்களில் பல விடங்களிலும் பார்க்கிறோம். ஆகவே இக் காட்சியை அருச்சுனன் தவமெனக் கூறுவதிலும் பொருள் உள்ளது.[8] ஆனால் அருச்சுனன் தவம் என்பதன் பொருளுக்கேற்ப இதிலுள்ள நிகழ்ச்சிகள் காணப் பெறவில்லை. அருச்சுனனும், சிவனும் போரிடும் நிகழ்ச்சியையே இது குறிப்பிடுகிறதெனலாம். சிவன் ஒரு பன்றி வேட்டைக் காரனாக வந்து அருச்சுனனோடு போரிட்டுப் 'பாசுபத'த்தை அருளிய காட்சியே இதிலுள்ளது. இவர்களுக்கு இருமருங்கிலுமுள்ள தேவதேவதைகள், மாந்தர், விலங்குகள் முதலிய யாவும் சிவனின் காட்சியைக் கண்டு அஞ்சி, நடுங்கி, வணங்குது போலுள்ளதிலிருந்து இதனைத் தெளிவாக அறியலாம்.[9]

2. கங்கைக்கரைக் காட்சி: ஆற்றுநீர் மலைமீதிருந்து கீழே விழுகிறது. அதில் நாகர்கள் மகிழ்ச்சியோடு நீராடுகிறார்கள். ஒரு பிராமணன் ஒரு நீர்க் குடத்தைத் தோள்மீது சுமந்துகொண்டு செல்கிறான். நீரருந்த ஆற்றருகில் ஒரு மான் வருகிறது. மேற்புறத்தில் நீராட இரண்டு ஓதிமப் பறவைகள் வருகின்றன. கீழ்ப்புறத்தில் ஒரு சிறிய பெருமாள் கோயிலைச் சுற்றிலும் முனிவர் பலர் இருந்து தவஞ்செய்கின்றனர். அவர்களைக் கண்ட பூனையொன்றும் பின்னங் கால்களின்மேல் நின்று முன்னங்கால்களைத் தலைக்குமேல் வைத்து யோகநிலையில் ஆழ்ந்துவிடுகிறது. அதைக் கண்ட எலிகள் அச்சம் நீங்கி, ஆடிப்பாடிப் பணிந்து மகிழ்கின்றன. இக் காட்சிகளனைத்தும் இமயமலையடிவாரத்தில் கங்கைக்கரையில் நிகழும் காட்சிகளாக மாபாரதம் உத்தியோகப் பருவத்தில் கூறப்பட்டுள்ளது.[10]

3. பகீரதன் தவம்: பகீரதன் கடுந்தவம் புரிந்து வான் கங்கையைப் புவிக்குக் கொண்டுவரும் வரத்தைப் பெற்றான். ஆனால் வான் கங்கை புவியில் வந்து விழுமானால், அதன் வேகத்தால் புவியும், நிலவுலகும் (பாதாளம்) அழிந்துவிடுமென்பதற்காகச் சிவனை நோக்கித் தவஞ்செய்து அவருடைய திருச்சடையின் ஒரு புரியின் வழியாக வான் கங்கை புவியில் விழ வேண்டினான். அவ்வாறே கங்கையும் சிவனுடைய சடையின் ஒரு புரியின் மூலம்

[8] Dr. Vogel—'Iconographical Notes on the Seven Pagodas.'
[9] Ibid—
[10] Father Heras—'Studies in Pallava History' 1930.

புவிக்கு இறங்கினாள். இதனை விளக்குவதே இந்தக் காட்சியென்று கூறுகின்றனர். இக்கருத்து இன்று பலராலும் ஒப்புக்கொள்ளப் பெற்றுள்ளது.[11]

4. சகர சாகரர் கதை: இக் காட்சி தொல் கதைகளில் வரும் சகரமாமன்னனின் கதையைக் குறிப்பிடுகிறது. முன்பொரு காலத்தில் பரத நாட்டை யாண்ட சகரமாமன்னன் இந்திரனை வேண்டித் தொண்பொக்கிசங்களை (நவநிதியம்)ப் பெற்றான். அவனுக்கு அறுபதினாயிரம் பிள்ளைகள் பிறந்தனர். அவர்கள் சாகரர்குமரர் என்று அறியப்பெற்றனர். அவர்கள் கயிலாய மலையில் பரதன் கட்டிய கோயிலைச் சுற்றிலும் ஒரு பேரகழியைத் தோண்டி, அதில் கங்கை நீரைப் பாய்ச்சினர். கங்கைநீர் பாதாளம் வரையில் பாயவே நாகர்கள் துன்புற்றனர்; தங்களின் மன்னனான நாகவேந்தனிடம் முறையிட்டனர். நாகவேந்தன் மதயானையாக வந்து நச்சுப் பார்வையால் சாகரர் புதல்வர் அறுபதினாயிரவரையும் சாம்பலாக்கினான். இதனையறிந்த சகரமாமன்னன் தன் பெயரனான பகீரதனை அனுப்பிக் கங்கையைக் கடலில் கலக்கும்படி செய்தான்.

மேற்கண்ட கதையைத்தான் இச் சிற்பம் விளக்குகிறது. மேற்பகுதியில் சகரமாமன்னன் இந்திரனை நோக்கித் தவஞ்செய்து தொண் பொக்கிசங்களைப் பெற்றதைக் காட்டுகிறது. தேவர்கள், சித்திரக்குள்ளப் பூதக்கணங்கள், கின்னரர், கிம்புருடர் முதலியோராக அத் தொண்பொக்கிசங்களும் உருவகப்படுத்தப்பெற்றுள்ளன. கீழேயுள்ள பகுதியில் சாகரர் புதல்வர்கள் கயிலாய மலைக்கு வந்து அங்குள்ள கோயிலைச் சுற்றிலும் அகழியைத் தோண்டிக் கங்கைநீரை நிரப்புவதையும், அதனால் நாகர்கள் துன்புறுவதையும். நாகவேந்தன் யானைவடிவில் வந்து அவர்களைச் சுட்டெரித்ததையும் சித்திரிக்கிறது. பூனை, எலி முதலிய உருவங்கள் இதற்குச் சோடனைத் துணையுறுப்புகளாகக் காட்சியளிக்கின்றன.[12]

முடிவுரை

ஆனால் இக் காட்சியை உற்று நோக்குகின்ற கலைஞனுக்கு இத்தகைய இதிகாச, தொல்கதை ஊகங்களைவிடக் கலைவரலாற்றி

[11] Dr. N. Subramanian—History of Tamilnad (To A. D. 1336) Madurai, 1972.

[12] மயிலை-சீனி வேங்கடசாமி—'மகேந்திரவர்மன்', கழகம், 1959.

ண்டிப்படையில் ஒரு சிறந்த கருத்து உருவாகலாம். அது பல்லவர் காலத்துக் குடைவரைகள், ஒற்றைக்கல் தேர்கள், கற்றளிகள் முதலிய யாவற்றிலும் காணப்படும் உருவங்களின் ஒட்டு மொத்தமான மாதிரிகள் இங்குக் காணப்படுகின்றன வென்பதாகும். மற்றொன்று மேற்பாகத்திலுள்ள காட்சியில் ஓர் ஊர்ப் புறத்தில் அல்லது காடு சார்ந்தவொரு பகுதியில் காணப்படும் சமயப் பண்பாட்டுக் காட்சியையும், கீழ்ப்பகுதியில் ஒரு நகர்ப் புறத்தில் காணப்படும் சமயப் பண்பாட்டுக் காட்சியையும் இம் மாபெரும் பாறைச்சிற்பம் விளக்குகிறதென அக் கலைஞன் தீர்ப் பளிக்கலாம். இதில் குட்டையர் நெட்டையர், இளைஞர் முதியோர் இளைத்தவர் வலுத்தவர், துறவிகள் இல்லறத்தார், தேவர்கள் பூதக்கணங்கள், காட்டுவிலங்குகள் வீட்டுவிலங்குகள், நாகர்கள் முதலிய பலதரப்பட்ட மக்களும், மாக்களும், தேவரும் ஒருங்கே சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது பல்லவர் காலத்துக் கலைஞனின் கலைத் திறனையும், கலையறிவையும் காட்டுவதற்கான ஓர் எடுத்துக் காட்டேயாகும். ஒருசிறு கல்லில் ஒரெழுத்தை எழுதுவது முதல் ஏறத்தாழத் தொண்ணூற்று ஆறு அடி நீளமும், நாற்பத்து மூன்றடி உயரமுமுள்ள ஒரு பாறை முழுவதும் ஒரு மாபெரும் புடைப் போவியச் சிற்பத்தைத் தன்னால் செதுக்க முடியுமென்பதைப் பல்லவர் நாட்டுக் கலைஞன் மெய்ப்பித்துக் காட்டியுள்ளான். துரோபதை தேர் போலும் தனிப்பாறைக் கல்லில் படைக்கப் பெறும் இளங் கோயில் முதல் கயிலாசநாதர் கோயில், வைகுந்தப் பெருமாள் கோயில் முதலிய பெருங் கோயில் போலும் தன்னால் படைக்க முடியுமெனக் காட்டிய அவன், புடைப்புச் சிற்பமாகவும் இங்கு ஒரு கோயிலைப் படைத்துக் காட்டியுள்ளான்.

இச் சிற்பக் காட்சியில் பிராமண சமயத்தினர், புத்த சமயத்தினர், சமண சமயத்தினர் ஆகியோரேயன்றிப் பழந்தமிழர் பண்பாட்டைப் பின்பற்றி வாழும் சமயத்தவரும் காட்சியளிக்கின்றனர். எனவே பல்லவர் காலத்தில் தமிழகத்தில் நிலவிய சமயங்களின் காட்சிச் சாலையாக இச் சிற்பம் காட்சியளிக்கிறது. இல்லறத்தார், துறவறத்தார், முற்றுந்துறந்து முதிர்ந்த முனிவர், தேவர்கள், நாகர்கள் முதலியோரின் அன்றாடப் பழக்க வழக்கங்களையும், ஆடையணிகலன்களையும் பல்லவர் அறிந்தவாறும், பல்லவர் காலத்தில் இருந்தவாறும் நாம் இச் சிற்பத்திலிருந்து அறிகிறோம்.

பல்லவரின் வரலாற்றில் கட்டடக்கலை, சிற்பக்கலை, ஓவியக் கலை முதலிய கலைகளின் வளர்ச்சியே முதலிடம் பெறத்தக்கவை யென்றாலும், அவர்களின் ஆட்சிமுறை சிறப்பாக நீர்ப்பாசன

முறையும் சிறப்பிடம்பெறத் தக்கதாகும். அவர்களின் ஒவ்வொரு கோயிலும், குடைவரையாயினும், கற்றளியாயினும் அருகே ஒரு செய்குளத்தைப்பெற்று அதன் பெயராலேயே அது (கோயில்) அழைக்கப்பெற்றதையறிகிறோம். நீரின்றமையாது உலகு என்ற உண்மையின் ஆழத்தையுணர்ந்த அவர்கள் தங்கள் நாட்டில் நீர்ப்பாசன வசதிக்கே முதலிடம் தந்ததில் வியப்பில்லை. இதனைத் தங்களின் மூச்சாகவும் வழிபடும் தெய்வமாகவும் கொண்டதால் தான் கங்கையை நிலவுலகிற்குக் கொண்டுவரும் காட்சியை 'கங்காவ தார மூர்த்தியாக' திருச்சிமலைக் குகையிலும், மாமல்லபுரம் வராக மண்டபத்திலும், தருமராசர்தேரின் இரண்டாம் தளத்தின் வடபுறத்திலும் படைத்ததோடு இப் பெரும்பாறையிலும் சிற்ப மாகப் படைத்தனர். பகீரதன் ஆள்குடியில் பிறந்து தம் குடிமக்க ளுக்காக மாதவத்தை மேற்கொண்டு வானுலகக் கங்கையைப் பூமிக்குக் கொண்டுவந்ததைப் போலவே ஆள்குடியினராகிய பல்ல வர்கள் தங்கள் அரும்பெரும் முயற்சியால் மக்களைப்பேணும் கடமை யுணர்வை இச் சிற்பத்தால் அறியலாம்.

முடிவுறாப் பெரும்பாறைச் சிற்பம்

மேற்கண்ட பெரும்பாறைச் சிற்பமுள்ள இடத்திற்குத் தெற்கில் இரு படைச்சால் (பர்லாங்) தொலைவில், கலங்கரை விளக்கத்திற்கெதிரில் மற்றொரு சிற்பவணி செதுக்க முற்பட்டுக் கைவிடப்பெற்றுள்ளது. ஏன் பல்லவர்கள் இதுபோன்ற ஒரு மாபெரும் சிற்பக்காட்சியை மற்றோரிடத்திலும் செதுக்க முற்பட்டார்களென்னும் ஐயவினா நம் மனத்தில் எழுகின்றதல்லவா? இப் பாறை இடி, மின்னல் போன்ற இயற்கைக் கேடு களால் திடீரெனப் பழுதுற்றுச் சிற்ப வேலைப்பாட்டிற்குத் தகுதி யற்றதால் கைவிடப் பெற்றிருக்கலாம். இதிலுள்ள பல சிற்பங் களின் மீது பூசப்பெற்றுள்ள ஒருவகை ஒட்டுப்பசையின் எச்சங்கள் நம் ஊகத்தை மெய்ப்பிக்கின்றன. ஆயினும் இதுவும் திட்டவட்ட மான முடிவன்று. கடற்கரைக் கோயிலுக்கு வடப்புறத்திலும் சிற்றளவில் சிற்பங்கள் செதுக்க முற்பட்டுக் கைவிடப்பட்ட ஒரு பாறை காணப்படுகிறது. இவ்வாறே ஒரு கற்றேர் செதுக்கு வதற்கு முற்பட்டுக் கைவிடப்பட்ட மற்றொரு பாறையும் காணப் படுகிறது. ஆகவே பல ஆய்வுகளுக்குப்பின் தொடங்கப்பெற்ற இப் பாறைகளில் எதிர்ப்பாராதவகையில் ஏற்பட்ட உடைசல் முதலிய கேடுகளாலும், அரசியல், பொருளியல், கருத்து வளர்ச்சி முதலிய சூழல்களாலும் இவை முற்றுப்பெறாமல் விடப்பட்டிருக்க லாம். பயிற்சிபெறும் சிற்பிகளுக்குப் பயிற்சித் தருவதற்காக இத்தகைய பாறைகள் பயன்பட்டிருக்கலாமென்றும், அவர்கள்

பயிற்சிக் காலத்தில் செதுக்கக் கற்றுக்கொள்ளப் பயன்படுத்தப் பெற்ற பாறைகளே இவையென்றும் சிலர் கருதுகின்றனர். ஆனால் இதில் இடப்பக்கமுள்ள பெரும்பாறை துண்டாக உடைந்து காணப்படுவதிலிருந்து இத்தகைய திடீர் ஏதத்தாலேயே இது கைவிடப் பெற்றிருக்கலாமெனக் கூறிமுடிக்கலாம்.

முடிவுறு யானைகள்

மேற்கண்ட முடிவுறுப் பெருஞ் சிற்பத்திற்கு அருகில் ஒரு சிறிய பாறையில் ஓர் யானையின் முழு உருவமும், அதன் முதுகுக்கு நேராக மேலே ஒரு குட்டியானையின் தலையும் செதுக்கப் பட்டுள்ளன. நின்று கொண்டுள்ள பெரிய யானைக்குக் கீழே ஒரு சிறிய யானை துதிக்கை முழுவதையும் தரையில் ஊன்றி எதையோ தேடுவதைப்போல் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. யானையின் தலைக்குமேல் ஒரு மயிலும், மயிலின் வாலைப்பிடித்திழுக்கும் ஒரு குரங்கும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. மயிலின் தோகை யானையின் துதிக்கை முனைவரையில் நீண்டு தொங்குகிறது. இதுவும் ஒரு முடிவுறுச் சிற்பமாகும்.

III. தேர்ச் சிற்பங்கள்

1. துரோபதை தேர்ச் சிற்பங்கள்

துரோபதை தேர் எனும் ஒற்றைக்கல் கோயில் கொற்றவையின் கோயிலாகும். இதன் கருவறையின் இருமருங்கிலும் உள்ள நீள்சதுர மாடக்குழிகளில் பெண்வாயிற்காப்போரின் உருவங்கள் புடைப்புச் சிற்பங்களாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்விரு சிற்பங்களும் முழு உருவத்திற்கும் சற்றுக் குறைந்து காணப்படுகின்றன. வலப்புறமுள்ள வாயிற்காப்போரின் வலக்கையில் ஒரு வாளும் இடக்கையில் ஒரு வில்லும் காணப் படுகிறது.

கருவறையினுள் சுவர்ப்புடைப்புச் சிற்பமாகக் கொற்றவையின் உருவம் காணப்படுகிறது. இக் கொற்றவை நான்கு கைகளுடன் தாமரை மேடையின்மீது நிற்கிறாள். இரண்டு ஆண் பத்தர்கள் அவளுக்கு முன் மண்டியிட்டுக் காணப்படுகின்றனர். கொற்றவை நீண்ட மகுடமணிந்தும், பல்வேறு அணிகலன்களையும் அணிந்தும் காணப்படுகிறாள். சுருங்கக் கூறின் திரிமூர்த்தி குடைவரையிலுள்ள கொற்றவையைப் போலவே இதுவும் காணப் படுகிறது. ஆனால் மார்பகங்களுக்குக் குறுக்கே ஒரு பட்டையைப் போல் கட்டியுள்ள கச்சை இதில் புதுமையாகக் காணப்படுகிறது. ஓரளவு இதேபோன்ற ஆடையணிகலன்களையே பெண் வாயிற்காப்

போரும் அணிந்துள்ளனர். கொற்றவையின் கைகளில் சங்கும் சக்கரமுமுள்ளன. கீழ் வலக்கையில் அபயமுத்திரை காட்டி, கீழ் இடக்கையை இடுப்பின்மீது வைத்துக் கொண்டுள்ளாள். எதிரில் மண்டியிட்டுள்ள ஆண்களில் வலப்புறமுள்ளவன் தன் தலையை வெட்டிப் படைப்பதற்காக வாளைத் தீட்டி அணியமாகும் சூழ் நிலையைப் பார்க்கிறோம். அவனுக்கு எதிர்ப்புறம் மண்டி யிட்டுள்ளவன் இத்தகைய தலையைக் காவுகொடுக்கும் சடங்கை நடத்திவைக்கும் பூசாரியாவானென்பதை நாம் ஏற்கெனவே விவரித்துள்ளோம். இத்தகைய வழக்கம் தென்னகத்தில் சாதாரண மாகக் காணப்பட்டவொன்றுகுமென்றும், ஆண் பத்தர்களே யன்றி, பெண்பத்தர்களும் இவ்வாறு தலையைக் காவுகொடுக்கும் நேர்தலை மேற்கொண்டனரென்றும், பல்வேறு இலக்கியச் சான்று களிலிருந்தும், குறிப்பாகப் பல்லவர் காலச் சிற்பங்களிலிருந்தும் நாம் தெளிவாக அறியலாம். சப்பானிய நாட்டில் ஒரு மன்னன் இறந்தால் அவனொடு அவன் மனைவியையும் பணியாட்களையும் சேர்த்துப் புதைக்கும் வழக்கம் ஒரு காலத்தில் இருந்தது. பிற் காலத்தில் அவர்களுக்குப் பதிலாக அவர்களைப் போன்ற உருவங் களை மண் பாவைகளாகச் செய்து சுட்டுப் புதைக்கும் வழக்கம் மேற் கொள்ளப்பட்டது.[13] இதைப்போலவே தலைக்காவு கொடுக்கும், வழக்கம் தலைமயிரை மொட்டையடிக்கும் பழக்க மாகப் பின்னர் மாறியது.

வராக மண்டபத்திலுள்ளதைப் போலவே துரோபதை தேரிலும் நான்கு பறக்கும் பூதக்கணங்கள் காணப்படுகின்றனர். வெளிப்புறத்திலுள்ள கிழக்குச் சுவரிலுள்ள மாடக்குழியிலும் கொற்றவையின் மற்றோர் உருவம் காணப்படுகிறது. இதில் கொற்றவை மகிஷாசுரனின் (எருமைக்கடாத்தலை) மேல் நின்ற வண்ணமுள்ளாள். மற்ற இரு பக்கங்களிலும் கூடக் கொற்ற வையின் நின்ற வண்ணக் காட்சி செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இவை யாவும் திரிமூர்த்தி குடைவரையிலுள்ள கொற்றவையின் உருவத்தை எதிரொளிக்கின்றன.

2. அருச்சுனன் தேர்ச் சிற்பங்கள்

துரோபதை தேருக்கு அருகிலுள்ள மேற்கு நோக்கிய வாயிலை யுடைய இத் தேர் ஒரு சிவன் கோயிலாகும். இதன் முகப்பிலுள்ள திரிசூல வடிவமே இதனை மெய்ப்பிக்கிறது. இதன் கருவறையில் எத்தகைய சிற்பங்களுமில்லை. வெளிப்புறச்சுவர்களில் சிற்பங்கள்

13 பேரா. கோ: தங்கவேலு—'சப்பானிய வரலாறு' (1972)

14 பேரா. ஞா. தேவநேயப்பாவாணர்—'திருக்குறள் தமிழ் மரபுரை' (1968)

காணப்படுகின்றன. வெளிப்புறத்திலுள்ள புறச்சுவர்கள் ஒவ்வொன்றும் ஐந்து மாடக்குழிப்பகுதிகளாகப் பகுக்கப்பட்டு ஒவ்வொரு பகுதியிலும் புடைப்புச் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

வடப்புறச்சுவர் ; வடப்புறச்சுவரிலுள்ள சிற்பங்களில் கருடாழ்வாரின்மீது அமர அணியமாவது போலுள்ள திருமாலின் சிற்பம் சிறப்பானது. கருடாழ்வார் தனது வலக்காலைப் பின்னால் மடக்கி, இடக்காலை முன்னால் ஊன்றி, இடக்கையை இடக்கால் முட்டிமேல் தாங்கிக் குனிந்துநின்று, வலக்கை விரல்களால் வாயைப் பொத்திக் கொண்டு பத்தியொடு, தாழ்ந்து பெருமாளைத் தாங்க அணியமாகிறார். இதில் கருடாழ்வார் மாந்தனின் உடம்பும் உறுப்புகளும் பெற்றுள்ளார். ஆனால் சாதாரணமாகக் காணப்படும் இரண்டு இறக்கைகளும், கருடனின் மூக்கும் இவருக்கில்லை. பெருமாள் நீண்ட முடிதரித்துக் கணுக்கால்வரை வேட்டியணிந்து காட்சியளிக்கிறார்.

இச் சுவரிலுள்ள மற்றொரு சிற்பம் அரசனும் அரசியும் உள்ள சிற்பமாகும். இதில் ஓர் அரசனும் அரசியும் நிற்பதுபோல் காணப்படுகிறது. இவர்களையடுத்து வாயிற்காப்போரின் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன; இச் சுவரின் பிறவிடங்களிலுள்ள சிற்பங்கள் அழிக்கப்பட்டுள்ளன.

கிழக்குப் புறச்சுவர் : கிழக்குப் புறச்சுவரில் இந்திரன், முனிவர், வாயிற்காப்போர், அரசியர், ஆகிய சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. ஐந்து மாடக் குழிப்பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டு ஒவ்வொரு பகுதியிலும் சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ள அருச்சுனன் தேரின் கிழக்குப் புறச் சுவரில் சிறப்புடன் காட்சியளிப்பது யானை மேலமர்ந்துள்ள உருவமாகும். இதில் யானையின் தலை, துதிக்கை, முன்னங்கால்களிரண்டு ஆகியவை மட்டும் காணப்படுகின்றன. யானையின் கழுத்தின்மேல் மணிமகுடம் தரித்த ஒருவன் அமர்ந்துள்ளான். இவனை 'இந்திரன்' என்றும், இந்த யானையை 'ஐராவதம்' என்றும் கூறுவர். யானையின் காதுகள் இப்பகுதியின் இருமருங்கிலுமுள்ள சுவர்த்தூண்கள்வரை விரிந்து காணப்படுகின்றன. துதிக்கை மிக நீண்டு தரையைத் தொட்டுக் கொண்டுள்ளது.

இந்திரன் சிற்பத்திற்கு இடப்பக்கமுள்ள மாடக்குழியில் சடை மகுடம் தரித்து, இடுப்பில் கணுக்கால்வரை வேட்டியணிந்து

தனது வலக்கையிலுள்ள வீணை போன்றவொரு கருவியை வலத் தோளின்மீது சாய்த்துக்கொண்டு ஒருவர் நிற்கிறார். இவருக்கு நீண்ட தாடியும் மீசையும் உள்ளன. இவருக்குப் பின்புறத்தில் மகுடமணிந்த மற்றொருவரின் உருவம் காணப்படுகிறது. இந்த உருவம் அவருக்குத் தோளளவே உயரமுள்ளது. இப் பேருருவம் முனிவரின் உருவமாகவும், அருகிலுள்ள உருவம் ஓர் இளவரசனின் உருவமாகவும் இருக்கலாம். இந்திரன் சிற்பத்திற்கு வலப்புறமுள்ள மாடக் குழிகளில் பெண்கள் இருவரின் உருவங்கள் இணைந்து காணப்படுகின்றன. இப் பெண்கள் தலையில் மகுடமணிந்துள்ளனர். இவர்களின் எடுப்பான தோற்றங்களையும், நிற்கும் பாணிகளையும் பிறவற்றையும் கொண்டு இவர்கள் இளவரசிகளாக இருக்கலாமெனக் கூறலாம். ஒருத்தியின் வலக்காதில் பருத்த குழையும், இடக்காதில் கனத்த குண்டலமும் காணப்படுகின்றன. மார்பளவு தொங்கும் மணிமாலைகளை இவள் அணிந்துள்ளாள். வலக்கையை இடுப்பில் ஊன்றி, இடக்கையை மடக்கித் தோளின் மேல் வைத்துக்கொண்டு, இடப்புறமாகச் சிறிது தலையைச் சாய்த்து நிற்கும், இவளுடைய தலையிலுள்ள எழிலார்ந்த நீண்ட மகுடத்தைக் கொண்டும், அருகிலுள்ள மாடக்குழியில் காணப் படும் யானை மீதமர்ந்த உருவத்தைக் கொண்டும் இவள் இந்திரன் மனைவியான இந்திராணி'யாக இருக்கலாமென்றும், இவளருகில் நின்றுகொண்டு இவளது வலத் தோளைப் பற்றி நிற்கும் மற்றொருத்தி இவளது தோழியாக இருக்கலாமென்றும் கருதப் படுகிறது.

மேற்கூறிய மூன்று சிற்பங்களுக்கும் இருமருங்கிலுமுள்ள மாடக்குழிகளில் வாயிற்காப்போரின் உருவங்கள் காணப்படு கின்றன. அதில் ஒருவன் தனது வலக்கையை இடுப்பின்மீது வைத்துக்கொண்டும், இடக்கையால் வாயில் நிலையைப் பற்றிக் கொண்டும், வலக்காலை ஊன்றி இடக்காலைச் சற்று மடக்கி நிற்கிறான். அடுத்த பக்கமுள்ளவன் இரு கால்களையும் நேரேயூன்றி, இடக்கையை இடுப்பில் ஊன்றிக் கொண்டு, வலக்கையால் வாயில் நிலையைப் பற்றிக்கொண்டு நிற்கிறான்.

தென்புறச்சுவர்: அருச்சுனன் தேரின் தென்புறச் சுவரிலும் ஐந்து பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்ட மாடக்குழிகள் காணப்படு கின்றன. இவற்றில் கிழக்குப்புறச் சுவரிலுள்ளது போலவே இரு மருங்கிலும் வாயிற்காப்போரும், நடுவில் சிவனும், அவருக்கு இருமருங்கிலும் அரசன் அரசியர்உருவங்களும் கணாப்படுகின்றன. நடுவிலுள்ள சிற்பத்தில் சிவபெருமான் விடையின் கழுத்தின்மேல் தனது வலக்கையை யூன்றி அதன்மீது சாய்ந்து நிற்கிறார்; நான்கு

கைகளையுடையவராய்க் காட்சியளிக்கிறார். அவருடைய கீழ் இடக்கை அபய முத்திரை காட்டுகிறது. வலமேற்கையிலும், இடமேற்கையிலும் படையேந்திக் காணப்படுகிறார்; இடக்காலை நேராக ஊன்றி, வலக்காலைச் சிறிது மடக்கி இடக்காலில் குறுக்காக வைத்து, பாதத்தின் முனை தரையைத் தொடுமாறு நிற்கிறார்; சடை மகுடம் தரித்துக் காணப்படுகிறார்; சிவனின் ஊர்தியாகவுள்ள விடையின் கொம்புகள் அதன் இளமைத் தன்மையை வெளிப்படுத்துகின்றன. இதன் முகமும் முன்னங் கால்களும் வெளிப்படச் செதுக்கப் பட்டுள்ளன. இதன் பிறபகுதி கள் மறைந்துள்ளன.

சிவனுக்கு இடப்புறத்தில் ஓர் ஆணும், ஓர் பெண்ணுமாகிய இருவரின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. இருவரும் ஒரே மாதிரி யாக இடக்கைகளை இடுப்பின்மீது வைத்து நிற்கிறார்கள் ஆண் தனது வலக்கையால் சிவனுருவைச் சுட்டிக்காட்டுவதுபோல் நிற்கிறான். இவ்விருவரின் தலையிலும் அழகிய மணிமகுடம் காணப் படுகிறது. பொதுவாக இம் மாடக்குழிகளில் காணப்படும் சிற்பங்கள் மிகக் குறுகிய ஆடையே அணிந்துள்ளன. இதே போன்ற இருவரின் உருவங்கள் சிவனுக்கு வலப்புறமுள்ள மாடக் குழியில் காணப்படுகின்றன. அவர்களும் இதேபாணியில் நின் கின்றனர். இவ்விரு சோடிகளும் அவர்கள் நிற்கும் தோற்றம், அணிந்துள்ள அணிகலன்கள், மணிமகுடங்கள் முதலியவற்றைக் கருத்தில் கொண்டு அரசன் அரசியராக இருக்கலாமென்று ஊகிக்கப்படுகிறது.

இருமருங்கிலுமுள்ள வாயிற்காப்போர் ஒரே மாதிரியாக நிற்கின்றனர். வலப்புறமுள்ளவன் இடக்கையிலும், இடப்புற முள்ளவன் வலக்கையிலும் அபயமுத்திரை காட்டி முறையே வலக்கையையும், இடக்கையையும் இடுப்பிற்குக் கீழேயுள்ள அங்கியின்மீது வைத்துள்ளனர். இவர்களும் பிற ஆடவரும் பூணூலணிந்துள்ளனர்.

3. தருமராசர் தேர்ச் சிற்பங்கள்

முதல் தளம்

மூன்று தளங்களையுடைய இத் தேரின் அடிப்பகுதி சரிவர முடிக்கப்பெறவில்லை. ஆனால் நான்கு பக்கங்களிலும் மூலைகளில் 'கோஷ்ட' பஞ்சரங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. அப் பஞ்சரங் களில் தெய்வப்படிமைகள் புடைப்புச் சிற்பங்களாகச் செதுக்கப் பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு மூலையிலும் இரண்டு சிற்பங்கள் மேனி

மொத்தம் எட்டுத் தெய்வச் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. பெரும்பாலானவற்றிற்கு அடியில் சமஸ்கிருதத்தில் அடிக் குறிப்புகள் எழுதப்பெற்றுள்ளன.

மேற்குப்புற மூலையின் தெற்குப்பக்கத்தில் சிவன் நான்கு கைகளுடன் நின்ற வண்ணமுள்ளார். வலக்கையொன்றில் பாம்பைப் பிடித்துக்கொண்டு மற்ருெரு வலக்கையில் படை யொன்றைத் தாங்கி, இடமேற்கையில் மற்ருெரு படையைத் தாங்கி, இடக்கீழ்க்கையை இடுப்பின்மீது வைத்துக்கொண்டு நிற் கிருர். இதன் வடக்குப் பக்கத்திலும் சிவன் நின்ற கோலத்தில் காட்சியளிக்கிருர். இதில் அவர் தலைமயிர் பின்புறம் தொங்கு கிறது. இடக்கையை இடுப்பிலூன்றி வலக்கையால் அபய முத்திரை காட்டி, மற்ற இருகைகளிலும் படைகள் தாங்கி நிற்கிருர்.

வடப்புறமுள்ள மூலையின் மேற்குக்கோடியில் பிரமனின் உருவம் நின்ற கோலத்தில் காட்சியளிக்கிறது. இவருடைய மூன்று முகங்களே வெளிப்படையாகத் தெரிகின்றன. இடக் கையை இடுப்பிலூன்றி, வலக்கையில் அபயமுத்திரை காட்டி, மற்ருெரு வலக்கையில் கண்மணி மாலை (ஜபமாலை)யையும், மற்ருெரு இடக்கையில் படையையுமேந்தி நிற்கிருர். வடக்கு மூலையின் கீழ்க்கோடியில் சிவனின் உருவம் நின்ற கோலத்தில் காணப்படுகிறது. காதுகளில் பெரிய குண்டலங்களையணிந்து, இடக்கையை இடுப்பிலூன்றி வலக்கையில் அபய முத்திரைகாட்டி, மற்ற இருகைகளிலும் படைகளையேந்தி நிற்கிருர்.

கிழக்குப்பக்கத்து மூலையின் வடகோடியில் மாதொருபாகனுகச் சிவன் காட்சியளிக்கும் சிற்பம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. வலப்புறம் ஆண் வடிவத்தையும், இடப்புறம் பெண் வடிவத்தையும் தாங்கி யுள்ள இவருடைய வலக்கைகள் ஒன்றில் அபய முத்திரையும், மற்ருென்றில் மழுப்படையும் காணப்படுகின்றன. இடக்கைகள் ஒன்றில் பூச்செண்டு போன்றவொன்றையேந்தியும், மற்ருென்றை எழிலாகத் தொங்கவிட்டும் சிவன் நிற்கின்ருர். வலக்காதில் குண்டலமும், இடக்காதில் குழையுமுள்ளன. வலப்புறமுள்ள இடுப்பில் பாம்பு ஒன்று படமெடுத்தாடுகிறது. இடப்பக்க மார்பில் ஒற்றைக் கொங்கை காணப்படுகிறது. சுருங்கக்கூறின், இந்த உருவத்தின் வலப்புறமுள்ள பாதியுடல் முழுவதும் ஆணின் தன்மையையும், ஆடையணிகளையும் பெற்று விளங்குகிறது. இடப்புறமுள்ள மறுபாதி பெண்ணின் தன்மையையும், ஆடை யணிகளையும் கொண்டு விளங்குகிறது. இந்தியர்களின் சிந்தனையில் இந்த மாதொருபாகனின் படைப்பு விந்தையானது; பகுத்தறி

வினடிப்படையில் படைக்கப்பெற்றது; சத்தியின்றேல் உலகில் எச்செயலும் நடைபெருதென்பதையும், உலகியல் வாழ்க்கையில் ஆணும் பெண்ணும் இணைந்து வாழ்தலே உலகியலைத் தொடரச் செய்யுமென்பதையும் காட்டும், ஆத்மிக, உலகியல் வாழ்வை விளக்கும் சிற்பமே இதுவென வியந்துரைக்கின்றனர்.[15]

கிழக்கு மூலையின் தென்கோடியில் மாதொரு பாகனையடுத்துச் சிவனின் நின்ற கோலத்திலான மற்ருேருருவம் காணப்படுகிறது. இதில் தலைப்பாகை போன்ற தலையணியை அணிந்துகொண்டு இடக்கையை இடுப்பில் வைத்து, வலக்கையில் அபய முத்திரையைக் காட்டி மற்ற இருகைகளிலும் படையையேந்தி நிற்கிருர்.

தெற்கு மூலையின் கிழக்குக்கோடியில் நிற்கும் சிவனும் மேற் கூறிய சிற்பத்தைப்போலவே காட்சியளிக்கிருர். மேற்குக் கோடியில் காணப்படும் ஓர் அரசனின் உருவம் மாமல்லனுடைய உருவமாக இருக்கலாமென்று கருதப்படுகிறது. இவன் கழுத்தில் மணி மாலைகளையும் தலையில் உயர்ந்து நீண்ட மகுடத்தையும் அணிந்துள்ளான். காதுகளிலணிந்த குண்டலங்கள் தோள்கள் வரை தொங்குகின்றன. தடித்த பூணூலை மார்பிலணிந்துள் ளான். இடக்கையை இடுப்பிலூன்றி வலக்கையைத் தொங்க விட்டுக்கொண்டுள்ளான், இடுப்பில்மட்டும் ஆடையணிந்து கொண்டு வெற்றுடம்புடன் காணப்படுகிருன். பாதங்கள் செதுக்கி முற்றுப்பெறக் காணும். பல்லவர் சிற்பங்கள் யாவும் இடுப்புக்கு மேல் ஆடையின்றிக் காணப்படுவது குறிப்பிடத்தக்கதாம்.

இரண்டாம் தளம் :

தருமராசர் தேரின் இரண்டாவது தளத்திலும் பல சிற்பங் கள் காணப்படுகின்றன. இதன் நடுவிலுள்ள சிறிய கருவறைப் பகுதியின் சுவரில் சோமாஸ்கந்தரின் உருவம் புடைப்புச் சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. கருவறையின் இருமருங்கிலும் வாயிற்காப்போரின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. இக் கரு வறைக்கு வெளியே சிறிய இடைநாழிகையும், அதனைச் சுற்றித் திருச்சுற்றுப்பாதையும் காணப்படுகின்றன. இத் திருச்சுற்றுப் பாதையைச்சுற்றிலும் பக்கச்சுவர்களில் பல தெய்வப்படிமைகள் காணப்படுகின்றன. கருவறையின் சுவரில் காணப்படும் சோமாஸ் கந்தரின் புடைப்புச் சிற்பமே இவை யாவற்றிற்கும் நடுநாயக மாயமைந்துள்ளது. இதுபோன்ற சோமாஸ்கந்தர் சிற்பத்தைச்

[15] A. H. Longhurst—'Pallava Architecture' Part II—1928.

சாளுவன் குப்பம் அதிரனச் சந்தமண்டபம், கடற்கரைக்கோயில் முதலியவற்றிலும் பிற்காலத்தில் படைத்தனர். இதில் சிவனும் பார்வதியும் குழந்தை கந்தனோடு அமர்ந்திருக்கும் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. பார்வதியின் வலத்தொடைமீது கந்தன்குழந்தையாக அமர்ந்துள்ளான். பின்புறத்தில் இரண்டு பூதக்கணங்கள் பறப்பதைப்போல் காட்சியளிக்கின்றனர். திருமாலும், பிரமாவும் நான்கு கைகளுடன் பின்புறத்தில் நின்றவண்ணமுள்ளனர். பொதுவாக, இந்துக்கோயில்களின் கருவறையில் மூலவரைத் தவிர எத்தகைய சோடனையும், சிற்பக்காட்சிகளும் காணப்படுவதில்லை. இந்த மரபை உடைத்தாற்போல் முதன்முதலாகப் பல்லவரின் கருவறைகளில் சோமாஸ்கந்தரின் புடைப்புச் சிற்பவணி செதுக்கப் பட்டுள்ளது.[16]

வடக்குச் சுவர்: இரண்டாவது தளத்திலுள்ள வடப்புறச் சுவரில் ஏழு மாடக்குழிகள் காணப்படுகின்றன. இந்த ஏழு மாடக் குழிகளிலும் சிவனும், சிவனோடு தொடர்புள்ள திருவுருவங்களும் காணப்படுகின்றன. இந்த ஏழு சிற்பங்களின் நடுவிலுள்ள சிற்பம் சிவன் கங்காதர மூர்த்தியாக நிற்கும் காட்சியேயாகும். அவருடைய வலக்கையில் ஒருபடை காணப்படுகிறது. இடக்கையால் தனது சடையில் ஒரு புரியை இழுத்துப் பிடிக்க அதன் வழியே வானி லிருந்து கங்கை அழகிய பெண்ணுருவாக இறங்கி வருகிறாள். இது போன்ற சிற்பத்தை மிகப் பேரளவில் திருச்சிக் குடைவரைச் சுவரிலும், மாமல்லபுரம் வராகன் குடைவரையிலும் பார்த்தோம்.

கங்காதரமூர்த்திக்கு வலப்புறமுள்ள மாடக்குழியில் திருமால் சங்கு சக்கர மூர்த்தியாகக் காட்சியளிக்கிறார். இடக்கை யொன்றைத் தாழ்ந்து குனிந்து மண்டியிட்டு இடக்கையையூன்றி நிற்கும் கருடாழ்வாரின் தோள்மீது வைத்துள்ளார். இந்த கருடவூர்திப் பெருமாளும், கருடாழ்வாரும் அருச்சுனன் தேரின் வடப்புறமுள்ள சுவரிலுள்ளதைப்போலவே உள்ளனர். இங்கும் கருடாழ்வாருக்கு கருடனின் அலகுபோன்ற மூக்கும் இறக்கைகளு மில்லை.

கருடவூர்திப்பெருமாளுக்கு வலப்புறமுள்ள மாடக்குழியில் சிவபெருமான் காலனை உதைத்து மூர்ச்சையுறச்செய்யும் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. சிவபெருமான் தலையில் மண்டை யோட்டையணிந்து தூக்கிய திருவடி நடனமாடுகிறார். இடக்கை யொன்றின் விரல்கள் கீழே விழுந்து கிடக்கும் காலனைச் சுட்டிக் காட்டுகின்றன. வலக்கையொன்று மேலேயுயர்ந்து விரிந்த விரல்

[16] A. H. Longhurst—"Pallava Architecture" Pant II—1928

களைக் காட்டுகிறது. மற்ற இரண்டு வல, இடக்கைகள் படைகளை யேந்தி நிற்கின்றன.

மேற்கண்ட சிற்பத்தில் வலப்பக்கத்தில் சிவபெருமான் தலையைத் தாழ்த்தி நிற்கும் விடையின் திமிலின்மீது தன் இடக் கையையூன்றியவாறு சாய்ந்து நிற்கிறார். மேற்கைகளில் மான் மழுப்படைகள் காணப்படுகின்றன. சுருங்கக்கூறின் அருச்சுனன் தேரிலுள்ள விடைத்தேவ (இடாபாருடர்)ரைப் போலவே இதுவும் உள்ளது. இச் சுவரின் நடுவிலுள்ள மாடக்குழியில் சிவன்-பார்வதியின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. இதனையடுத்த இடப்புறத்து மாடக்குழியிலும் சிவனும் பார்வதியும் காணப்படுகின்றனர். பார்வதி இடக்காலைத் தூக்கி நடனமாடுகிறார். சிவன் நான்கு கைகளுடன் காட்சியளிக்கிறார். மேல் இருகைகளில் மழுவையும், திரிசூலத்தையும் ஏந்தியுள்ளார். இந்தச் சிற்பத்திற்கு இடப்புற முள்ள மாடக்குழியே கடைசி மாடக்குழியாகும். இதில் சிவ பெருமான் தண்டு என்னும் வீணையை இருகைகளாலும் தாங்கி, இடமார்பின்மீது சாய்த்துப் பிடித்துக்கொண்டு மீட்டுகிறார். இவரது தோற்றமும் மற்ற இருகைகளின் விரலசைவுகளும் இசையைச் சுவைப்பதைச் சித்திரிக்கின்றன. இத்தகைய காட்சியைச் சிவனின் 'வீணாதார மூர்த்தி' உருவமென்பர்.

கிழக்குச்சுவர் : தருமராசர் தேரின் இரண்டாவது மாடியிலுள்ள கிழக்குச் சுவரில் நான்கு சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. இவை நடுவிலுள்ள படிகளுக்கு வடக்கில் இரண்டும், தெற்கில் இரண்டுமாக அமைந்துள்ளன. வடக்கிலுள்ள ஒரு சிற்பம் ஆடையின்றி நீர்ச்சீலை (கோவணம்)யொடு காணப்படும் ஒரு துறவியின் சிற்பமாகும். இத் துறவியின் தலைமயிர் பின்புறமாக அடர்ந்து தொங்குகிறது. இதனையடுத்துள்ள மற்றொரு சிற்பம் பூக்கூடையைத் தோளில் வைத்துக்கொண்டு வளைந்த கோலொன்றை இடக் கையில் தாங்கித் தோளின் மேலுள்ள கூடையைத் தாங்கிச் செல்வதுபோல் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. படிகளுக்குத் தெற்கிலுள்ள ஒரு சிற்பம் மீசை தாடியுள்ள ஒரு முனிவரைப்போலவும், அதனை யடுத்தது ஒரு சாதாரண ஆளைப்போலவுமுள்ளன.

தெற்குச்சுவர் : கருவறைக்குத் தெற்கிலுள்ள சுவரில் ஏழு தெய்வப் படிமவுருவங்கள் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் திருமாலைச் சித்திரிக்கும் சிற்பங்கள் மூன்றும், சிவனைச் சித்திரிக்கும் சிற்பங்கள் நாலுமுள்ளன. இச் சுவரின் நடுவிலுள்ள மாடத்தில் திருமால் நீண்ட மகுடந்தரித்து நின்ற கோலத்தில் காட்சியளிக்கிறார். பின்னிரு கைகளில் சங்கும் சக்கரமுமேந்தி, முன் இடக் கையை இடுப்பிலூன்றிப் பின் வலக்கையில் அபய முத்திரை காட்டி

நிற்கிறூர். மற்றெரு மாடக்குழியில் முன்பு கூறிய பாணியில் கருடவூர்தி மூர்த்தியாகக் காட்சியளிக்கிறூர். அடுத்தபடியாகத் திருமால் கண்ணன் வடிவில் காளிங்கமர்த்தனனுகக் காட்சியளிக்கிறூர். இதில் காளிங்கன் உருவம் மிகப் புதுமையாகக் காணப்படுகிறது. வயிற்றுக்கு மேற்பகுதி மாந்த வடிவிலும், கீழ்ப்பகுதி பாம்பின் உடலுடனும் காணப்படுகின்றன. கைகளைத் தரையில் ஊன்றிக் காளிங்கன் சோர்ந்து காணப்படுகிறுன். அதன் தலைக்குமேல் மூன்று படம் விரித்த நாகத்தின் தலைகள் காணப்படுகின்றன. கண்ணன் அவன்தலைமீது காலையூன்றி நின்று, இருகைகளாலும் அவனுடைய நீண்டு பருத்த பாம்புடலைத் தூக்கிப்பிடித்து நிற்கிறுன். இத்தகைய காளிங்கமர்த்தனன் சிற்பம் வேறெங்கும் இத்துணைச் சிறப்பாக அமையவில்லையென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இத் தென்சுவரிலுள்ள சிவனின் நான்கு சிற்பங்களுள் முதலாவது சிற்பம் நான்கு கைகளுடன் காணப்படுகிறது. ஓரிடக்கை இடப்பக்கத்தில் நிற்கும் குள்ளமான பூதக் கணத்தின் மேல் தாங்கி நிற்கிறது. இதற்கு இடப் பக்கத்திலுள்ள மற்றெரு சிவன் சிற்பம் எமனை எட்டியுதைத்த காட்சியைச் சித்திரிக்கிறது. எமன் அவர் காலடியில் சோர்ந்து உட்கார்ந்துள்ளான். சிவன் தன் கைகளில் மழு, பாம்பு, திரிசூலம் முதலியவற்றையேந்தி நிற்கிறூர். திரிசூலம் தலைகீழாகப் பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இதற்கடுத்துக் கடைசியிலுள்ள மாடக்குழியில் சிவன் வலக்கையில் கண்மணிமாலையையும், இடக்கையில் சாமரையையும் ஏந்தி நிற்கிறூர். மற்றெரு கை அருளுரை முத்திரை காட்டுகிறது. மற்றெரு இடக்கை தொங்கவிடப்பட்டிருக்கிறது. இச் சுவரின் வலப்புறத்தின் கடைசியிலுள்ள மாடக்குழியில், வலக்கையில் மழுவையும், இடக்கையில் சூலத்தையுமேந்தி, மற்றூர் இடக்கையில் பாம்பைப் பிடித்து, இன்னெரு வலக்கையில் அபயமுத்திரை காட்டி, (நாலாவதாகவுள்ள) சிவனின் உருவம் காணப்படுகிறது. இவருடைய தலைமுடியில் மண்டையோடும் பிறை நிலவும் காணப்படுகின்றன.

மூன்றும் தளம்

இத்தளத்தின் நடுவில் சிறிய கருவறையொன்று காணப்படுகிறது. அதில் லிங்கத்தின் உருவம் இருந்திருக்கவேண்டும். இதன் சுவரில் சோமாஸ்கந்தர் சிற்பம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. சிவனுக்கு நாலு கைகள் உள்ளன. தலையில் பிறை நிலவை அணிந்துள்ளார். வழக்கப்படி பார்வதியும் கந்தனும் காணப்படுகின்றனர். பின்புறத்தில் பூதக்கணங்கள் சாமரை வீசுகின்றனர். நான்முகனும் திருமாலும் நிற்கின்றனர். இவர்களை வாயிற்காப்போரென்றும், இவர்களுள் ஒருவன் அரசனென்றும் கருதலாம்.

மேலே குறிப்பிட்ட இத் தளத்தின் நடுவிலுள்ள கருவறையின் வெளிப்புறச் சுவர்கள் மூன்றிலும் பக்கத்திற்கு ஐந்தாகப் பதினைந்து உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன.

தெற்குச்சுவர் : இதன் தென்புறச் சுவரில் திங்கள், திருமால் முதலிய ஐந்து உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. திங்களின் தலைக்கு இடப்பக்கத்தில் அரைவட்டம் காணப்படுகிறது. திங்கள் நான்கு கைகளுடன் காதுகளில் குண்டலமணிந்து காணப்படுகிறான். இவனுக்கு இடப்பக்கத்திலிரண்டும் வலப்பக்கத்திலிரண்டுமாக நான்கு வாயிற்காப்போரின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன.

வடக்குச்சுவர் : வடபுறச் சுவரில் கதிரவன் நான்கு கைகளுடன் உள்ளான். அவன் தலையைச் சுற்றிலும் வட்டமான ஒளிப்பிழம்பு காணப்படுகிறது. ஒரு கையில் பூவையேந்தியுள்ளான். காதிலுள்ள அணிகள் தோள்களின்மேல் படிந்து தொங்குகின்றன. இக் கதிரவனுக்கு வலப்புறத்திலிரண்டும், இடப்புறத்திலிரண்டுமாக நான்கு வாயிற்காப்போரின் உருவங்கள் காணப்படுகின்றன.

கிழக்குச்சுவர் : இத் தளத்தின் கிழக்குச்சுவர் கருவறைக்குப் பின்புறமுள்ளதாகும். இதில் ஐந்து உருவங்கள் காணப்படுகின்றன. வாயிற்காப்போரின் உருவங்களைப்போல் உள்ளன. அருச்சுனன் தேரிலுள்ள சிற்பங்களையும், தருமராசா தேரிலுள்ள சிற்பங்களையும் மனத்தில் கொண்டு நோக்கும்போது இவை ஒரே காலத்தில் செதுக்கப்பட்டவையெனக் கணிக்கலாம். குறிப்பாக இவ்விரு தேர்களின் மேல் தளங்களிலுள்ள சிற்பங்களின் தோற்றங்களும், விமானங்களின் பிரமிடு வடிவிலான அமைப்பும் ஒரே மாதிரியாக இருக்கின்றன.

IV. கற்றளிச் சிற்பங்கள்

1. கடற்கரைக் கோயிற் சிற்பங்கள்

இராசசிம்மனுக்கு முன்னர் கட்டப்பெற்ற பல்லவர் கோயில்களில் கணேசன், கார்த்திகேயன் (அல்) கந்தன் ஆகியோரது உருவங்கள் அதிகமாகக் காணப்பெறவில்லை. ஆனால் இராசசிம்மன் காலத்தில் கட்டப்பெற்ற கட்டடங்களில் கணேசன் உருவமும் கந்தன் உருவம் சோமாஸ்கந்தர் வடிவிலும் காணப்படுகின்றன. கடற்கரைக் கோயிலின் சுற்றுப்புறச் சோடனைச் சுவரில் பல்வேறு வகையான சுவர்ச்சிற்ப அணிவரிசைகள் காணப்படுகின்றன. உட்புறச் சுவர் மூன்று பகுதிகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுத் தனித்தனிச் சிற்ப அணிவரிசைகளைப் பெற்றுள்ளது. இவற்றுள் பல கடற்

காற்றுலும், பிற கேடுகளாலும் இன்று அழிந்து காணப்படு கின்றன. கோயிலின் நடுவில் வலப்புறமுள்ள சுவரில் ஓரளவு அழிவுபடாமல் பல சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. வாயிற் புறங்களுக்கு இருமருங்கிலுமுள்ள வாயிற்காப்போர் நான்கு கைகளையுடையோராகக் காணப்படுகின்றனர். அரிமாவின் உருவம் மேற்புறத் தளத்தில் ஒவ்வொரு மூலையிலும் கொடுங்கைக்கு மேலும், சுவர்களிலும் பிறவிடங்களிலும் காணப்படுகின்றன. நுழைவாயிலின் இருமருங்கிலும் இரண்டு அரிமாக்களுக்கு நடுவில் யானையின் தலையும் காணப்படுகிறது. பின்புறமுள்ள சிறு கோயிலின் பின்புறச் சுவரில் சோமாஸ்கந்தர் சிற்பவணியும், வாயிற்காப்போரின் உருவமும் காணப்படுகின்றன. சோடனைச் சுவ ரிலும், மூலைகளிலும், சுவரின் உட்புறத்திலும் பல்வேறு சிற்பவணி கள் காணப்படுகின்றன. வடபுறத்திலுள்ள சுவரொன்றில் பகீரதன் தவத்தையொத்த ஒரு சிற்பவணி காணப்படுகிறது. முதலில் இக் கடற்கரைக் கோயிலிலுள்ள சிற்பவணியைத்தான் பகீரதன் தவமென்று குறிப்பிட்டார்கள்போலும்! ஒரு பூனை தவம் செய்வது போலவும், இரண்டு மான்கள் அமர்ந்திருப்பது போலவும் உள்ளன. இதில் ஒரு குரங்கின் உருவமும் உள்ளது. இவற்றிற்கு மேல் ஆறு முனிவர்கள் காணப்படுகின்றனர். இடப்புறத்தில் நால்வர் அமர்ந்து கைகட்டி வாய்பொத்தித் தவம் செய்வது போலவும், அவர்களையடுத்த ஒருவர் ஒற்றைக்காலில் நின்று தவம் செய்வதுபோலவும், கடைசியிலுள்ளவர் மண்டியிட் டிருப்பது போலவும் காட்சியளிக்கின்றனர். இவ்வணி வரிசைக்குக் கீழ்தான் மானும் பூனையும் குரங்குமுள்ளன. இந்த இரு அணி வரிசைகளையும் இணைத்தாற்போல் மிகப்பேருருவில் நின்ற வண்ணம் இரண்டு பூனைகள் கையில் கண்மணி மாலையை வைத்துக்கொண்டு நிற்கின்றன. வலப்புறமுள்ள பூனையின் உடற் பகுதி காணப்பெறவில்லை.

மேற்குப்புறத்தில் ஒரு பேரரிமாவின் உருவம் தனியாக ஒரு மேடைமீதுள்ளது. இஃது இயற்கைக்கு மாருக மிகப் பேருருவில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. வாயைத் திறந்து உரறிக்கொண்டு கோரைப் பற்களுடன் காட்சியளிக்கும் இதன் மார்பு பகுதியில் வட்டவடிவிலான மிகப்பெரிய தொளையொன்று காணப்படுகிறது. பின்னங்கால்களை மடக்கி, முன்னங்கால்களையூன்றி அமர்ந்துள்ள இவ்வரிமாவின் வலத் தொடையில் மிகச் சிறியயுருவில் போர் மடந்தை வில்லேந்தி அமர்ந்து தனது இடக்காலை அதன் முன்னங் காலுக்கும் பின்னங்கால் தொடைக்குமிடையில் தொங்கவிட்டுக் கொண்டுள்ளாள். வில்லின் முனையை அரிமாவின் தொடையில் ஊன்றி, அதன்மேல் முனையைத் தனது இடக்கையை உயர்த்திப்

பிடித்துக் கொண்டுள்ளாள். அவள் தலைக்குமேல் அக் கை உயர்ந் திருந்தாலும் அஃது அரிமாவின் கழுத்தளவிற்குத்தான் செல்லு கிறதென்பதை எண்ணிப்பார்க்கும்போது அரிமாவின் உருவப் பருமனையும், போர் மடந்தையின் சிறிய உருவத்தையும் கற்பனை செய்து பார்த்துக் கொள்ளலாம். அரிமா அமர்ந்துள்ள மேடைக்கு அடிப்புறத்தில் தலையில்லாத ஓர் எருமை காவிடப்பட்டுக் கிடப் பதைப்போல் காட்சியளிக்கிறது. அரிமாவின் வயிற்றில் குடையப் பட்டுள்ள மாடம் போன்ற தொளை நெய்விளக்கேற்றுவதற்குப் பயன்படுத்தப் பெற்றிருக்கலாம்போலும்!

இன்று இக் கோயில் மதிலைச் சுற்றிலும் வைக்கப்பட்டுள்ள அமர்ந்துள்ள எருதுகளின் உருவங்கள் முதலில் மணலில் புதைந்து கிடந்தன. பின்னுல் அவற்றைத் தொல் பொருள் துறையினர் இவ்வாறு எடுத்து வைத்தனரென அறிகிறோம். இக் கோயிலிலுள்ள பள்ளிகொண்ட பெருமானின் உருவமும் புடைப்புச் சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டுப் பசைமெழுகி ஆக்கப்பட்டதாம். இஃது ஒன்றைத் தவிர இக்கோயிலில் காணப்படும் பிறசிற்பங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆயும்போது இஃதொரு சிவன் கோயிலென்பதும், கைலாசநாதர் கோயிலின் முகாமைக் கட்டடத்தை ஒத்ததென் பதும், இராசசிம்மனுல்தான் கட்டப்பட்டதென்பதும் விளங்கும்.

2. காஞ்சிக் கயிலாசநாதர் கோயிற் சிற்பங்கள்

முன்கோயில்

கைலாசநாதர் கோயில் அதன் விந்தையமைப்பிற்கேயன்றி அதிலுள்ள சுவர்ப்படிமங்களுக்கும், ஓவியங்களுக்கும், படிமங் களுக்கும் பெயர் பெற்றதாய் விளங்குகிறது. முதலாவதாக, இதன் முன்கோயிலிலுள்ள லிங்கம் பதினுறு பட்டைகளைக் கொண்டதும், சிறந்து வேலைப்பாடுடையதுமாய்க் காணப்படு கிறது. இந்த லிங்கத்திற்குப் பின்புறமுள்ள சுவரில் சோமாஸ்கந் தரின் உருவம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதன் உள்ளறையையடுத்த வெளிமண்டபத்தின் வலப்புற, இடப்புறச் சுவர்களில் விரிசடைச் சிவன் உருவமும், 'லதாவிரிசிக' நடனமாடும் சிவன் உருவமும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இடக்காலை முன்புறம் மடித்தூன்றியும் வலக்காலைப் பின்புறம் மடித்தூன்றியும், இடப்பக்கத்திலுள்ள ஒரு கையைத் தலைக்குமேலுயர்த்தி நடனமாடிக்கொண்டே, அவ்விடக் கையில் பந்தை எறிந்துபிடிக்கும் விந்தை நடனத்திற்கு 'லதா விரிசிக' நடனம் என்று பெயர். இத்தகைய நடனக் காட்சி இக் கோயிலின் பலவிடங்களிலும் காணப்படுகிறது. இம் முன் கோயிலின் புறச்சுவரில் அழகிய லிங்கங்களும் யாழ்மீட்டும் விஞ்சை

யர்களும், எட்டுக் கைகளையுடைய அகோர வீரபத்திரரும் தட்சிணு மூர்த்தியும்காணப்படுகின்றனர். பின்புறச்சுவரின் மேற்பாகத்தில் சிவனின் 'யானைக்கை நடனம்' ஓவியமாகத் தீட்டப்பெற்றுள்ளது. இவற்றைத் தவிர இம் மேற்பகுதியில் பல்வேறு நடன வகைகளும் காணப்படுகின்றன. இந்த முன்கோயிலுக்கு இடப்புறமுள்ள திருச்சுற்றுச் சுவரில் ஒரு பெரிய மேடைமீது பதினெரு பேர் அமர்ந் துள்ளனர். அதற்கெதிரிலுள்ள வலப்புறச் சுவரிலும் இவ்வாறே பன்னிருவர் அமர்ந்துள்ளனர். இச் சுற்றுச் சுவரிலும் அம்மையப் பரும், விடையும் சிற்ப வடிவில் செதுக்கப்பட்டுள்ளனர்.

கருவறை

முன்கோயிலில் கருவறையும் லிங்கமும் இருப்பதைப் போலவே பின் கோயிலிலும் கருவறையும், லிங்கமும் உள்ளன. ஆனுல் கயிலாசநாதர் கோயிலின் மூலவர் என்றவுடன் மிகப் பேரளவின தாகவுள்ள பின்புறக் கோயிலிலுள்ள லிங்கத்தையே குறிப்பிடும். கிழக்குப்பக்கம் நோக்கியமைந்துள்ள ஒன்பதடிப் பக்கமுள்ள சதுர வடிவிலான கருவறையில் ஆறடியுயரமும், மூன்றடி விட்டமும் பதினறு பட்டைகளையுமுடைய கருங்கல்லினலான லிங்கம் கலையழ குடன் காட்சியளிக்கிறது. லிங்கத்திற்குப் பின்புறத்தில் வடக்கு நோக்கியுள்ள சுவரில் மிகப் பேரளவினதான சோமாஸ்கந்தர் உருவம் புடைப்புச் சிற்பமாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இந்த லிங்கத்தையும், கடற்கரைக் கோயிலிலுள்ள லிங்கத்தையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது ஒரே மாதிரியாக இருப்பதை அறிகிறோம். இதைப்போலவே இங்குள்ள சோமாஸ்கந்தரும் கடற் கரைக் கோயிலிலும், பனைமலையிலுமுள்ள சோமாஸ்கந்தரும் ஒரே மாதிரியிருப்பதை அறிகிறோம். கருவறையைச் சுற்றிலுமுள்ள சுவரில் சிறு கோயில்களின் அமைப்புக் காணப்படுவதோடு சிவனின் பல்வேறு வகையான நடனக்காட்சிகளும், அமர்ந்தகோலம், நின்ற கோலம் முதலிய தோரணைகளும் காணப்படுகின்றன. கருவறை யின் இருபக்கங்களிலுமுள்ள சுவர்களில் சிவனைப் பிரமனும் நாமகளும் திருமாலும், திருமகளும் வணங்கி நிற்கும் காட்சிகளும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. இவற்றைத்தவிர, விடை, பூதக்கணங்கள் ஆகியோர் நடனமாடும் காட்சிகளும், விஞ்சையர் யாழ்மீட்டும் காட்சியும் காணப்படுகின்றன.

மண்டபச்சுவர்

மண்டபச்சுவரில் ஒருவன் மகுடம் தரித்துள்ளான். அவனுக்கு இருபுறத்திலும் இரு பெண்கள் காணப்படுகின்றனர். கீழே ஓர் ஆடவன் உருவம் காணப்படுகிறது. இச் சிற்பவணி இராச

சிம்மனையும், அவன் மனைவியரையும், மகனையும் குறிக்கிறதெனச் சிலர் கூறுகின்றனர். இதனையடுத்து அரிமாவின்மீது அமர்ந்த காளியம்மனின் உருவம் சிறப்பாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இக் காளிக்குப் பக்கத்திற்கு எட்டுமேனிப் பதினாறு கைகள் உள்ளன.

திருச்சுற்றுப்பாதை

திருச்சுற்றுப்பாதையை யடுத்த மதிலின் உட்பக்கத்தில் 58 மாடக்குழிக் கோயில்கள் உள்ளன. முன் கோயிலுக்கும், பின் கோயிலுக்குமிடையில் பார்வதியின் உருவமும், பார்வதியும் பரமசிவனும் சேர்ந்துள்ள உருவமும் சிற்பங்களாகச் செதுக்கப் பட்டுள்ளன. பார்வதி தனது இடக்கையில் கிளியையேந்தி அமர்ந்துள்ளாள். கீழே இரண்டு யானைகளும், பணிப்பெண்கள் இருவரும் நிற்கின்றனர். இந்த ஐம்பத்தெட்டு மாடக்குழிகளிலும், சிவனின் திருவிளையாடல்கள் படிமங்களாகச் செதுக்கப் பட்டுள்ளன. பாற்கடலைக் கடைதல், முப்புரமெரித்தல், மார்க் கண்டனுக்குக் காட்சியளித்து எமனை உதைத்தல், பார்த்தனோடு போரிடுதல், இராவணன் கயிலையைப் பெயர்த்தல், திருமால் சிவனை வழிபடல், அம்மையப்பர் திருமணம், பிரமன் நாமகள் திருமணம், திருமால் திருமகள் திருமணம் முதலிய பல்வேறு காட்சிகளும் இம் மாடக்குழிகளில் செதுக்கப்பெற்றுள்ளன.

சத்தியின் ஏழு திருவுருவங்களும் உருத்திரமூர்த்தியின் பதினோர் உருவங்களும் எதிர்ப்புறச்சுவரில் காணப்படுகின்றன. பொதுவாகச் சுவர்களில் அரிமாத் தூண்களும், அவற்றின்மீது வீரர்கள் அமர்ந் துள்ள காட்சியும் காணப்படுகின்றன. பின்புறச் சுவரில் அரிமாக்கள் பின்னங்கால்களை ஊன்றிநிற்கும் காட்சி எழிலார்ந்த படிமங்களாயுள்ளன, இக் கோயிலிலுள்ள வாயிற்காப்போர் இரண்டு கைகளையுடையவராயுள்ளனர். இராசசிம்மன் கட்டிய பிற கோயில்களில் வாயிற்காப்போர் நான்கு கைகளையுடைய ரென்பது ஈண்டு குறிப்பிடத்தக்கது. இதுவரை நாம் பார்த்த இக் கோயிற் சிற்பங்களை ஆழ்ந்து நோக்கும்போது நடனக்காட்சியே அதிகமாயிருப்பதை அறிகிறோம். சிவன் ஆடும் பல்வேறு நடனங் களேயன்றி, விடையும், பூதக்கணங்களும்கூட நடனமாடுகின்றன. இவற்றுள் 'குஞ்சித நடனம்' சிறப்பானதாகும். 'குஞ்சித நடனம்' என்பதைத் தூக்கிய திருவடி நடனம் என்பர்.

தூக்கிய திருவடி நடனம்

வலக்காலையும் வலக்கையையும் வளைத்து, இடக்காலையும் இடக்கையையும் வலமாகத்தூக்கி, தூக்கியதிருவடியுடன் (குஞ்சித பாதம்) ஆடும் நடனமே தூக்கியதிருவடி நடனமாகும். தூக்கிய

திருவடி முதுகுபக்கம் உயர்ந்து தலையிலுள்ள குஞ்சத்தைத் (மயிர்) தொட்டு நிற்கும்போது வலக்கை முகத்திற்கு நேராகச் சென்று குஞ்சத்திலுள்ள காலின் பெருவிரலைப் பிடித்த நிலையில் ஆடும் நடனமே தூக்கியதிருவடி நடனமாகுமென்பாருமுளர். கயிலாசநாதர் கோயிலிலுள்ள பல படிமங்கள் தூக்கியதிருவடி நடனப்பாணியில் காட்சியளிக்கின்றன. இதில் சிவன் எட்டுக் கைகளையுடையவனுகக் காட்சியளிக்கிருன். மேல் வலக்கைபாம்பின் வாலைப் பற்றியுள்ளது; அடுத்த கையில் 'தமருகம்' உள்ளது; மூன்ரும் கை வளைந்துஅங்கை மெய்ப்பாடு காட்டுகிறது; நான்காம் கை 'அஞ்சித' நிலையிலுள்ளது; மேல் இடக்கை மழுவையேந்தி யுள்ளது; அடுத்த இடக்கை கொடிக்கை நிலையிலுள்ளது; மூன்ருவது இடக்கை முக்கொடி நிலையிலுள்ளது; நாலாவது இடக்கை மேலே உயர்ந்துநிற்கிறது; இது உயர்ந்துநின்று சடை முடியைத் தொடுகிறது. சிவனுக்குக் கீழேயுள்ள மூன்று பூதக் கணங்களும்கூட நடனமாடுகின்றன. 'நாதாந்த நடனம்' கயிலாச நாதர் கோயிலில் இல்லை. இந்த நடனம் இலக்கியத்தில் மட்டுமே காணப்படுகிறது.

3. வைகுந்தப்பெருமாள் கோயிற் சிற்பங்கள்

(அ) வரலாற்றுச் சிறப்புமிக்க சிற்பங்கள்

காஞ்சித் தொடர்வண்டி நிலயத்திற்கண்மையிலுள்ள வைகுந்தப்பெருமாள் கோயில் இரண்டாம் பரமேசுவரனுல் கட்டப்பட்டது. ஓரளவு கயிலாசநாதர் கோயிலின் அமைப்பை ஒத்திருக்கின்ற இப் பெருமாள் கோயில், அதற்கு நேர்கிழக்கில் அமைந்துள்ளது. இதிலுள்ள சிற்பங்கள் பிற கோயில்களி லுள்ளவைபோல் வெளிப்புறத்திலும் உட்புறத்திலும் காணப் படுகின்றன. ஆயினும் இதன் உட்புறச் சுவர்களில் புடைப்புச் சிற்பங்களாகப் படைக்கப்பட்டுள்ள பல சிற்பங்கள் பல்லவர் வரலாற்றை வரிசையாக விளக்கிக்கொண்டு செல்கின்றன. சில சிற்பங்களின் அடியில் அவற்றைப் பற்றிய அடிக்குறிப்புகளும் காணப்படுகின்றன. இச் சிற்பங்களை முதன்முதலில் கண்டறிந்து உலகிற்கு அறிவித்தவர் அலெக்சாந்தர் ரே என்னும் ஆங்கிலேய ராவார். ஆயினும் இக் கோயிலினுட் சென்று இதிலுள்ள புடைப் போவியங்களைப் பற்றிய விவரங்களை இவரால் வெளியிட முடிய வில்லை. இந்தச் சிற்பங்கள் யாவும் தொல்கதைகளில் வரும் நிகழ்ச்சிகளைக் குறிப்பிடுகின்றனவென்றும் மாமல்லபுரத்திலுள்ள 'பகீரதன் தவம்' போன்ற ஒரு காட்சியைக் குறிப்பிடுகின்றன வென்றும் முதலில் சிலர் கருதினர். ஆனல் இவை சமகால வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளையே குறிப்பிடுகின்றனவென்று ஆய்ந்து

கூறியவர் டாக்டர் வெங்கையா என்பவராவார். ஆனால் எல்லாச் சிற்பங்களையும் ஆய்ந்து அவை கூறிநிற்கும் பொருளை இவரால் விளக்கமுடியவில்லை. காலஞ்சென்ற டாக்டர் மீனாட்சி அம்மையாரின் அரிய முயற்சியால் இச் சிற்பங்கள் யாவும் பல்லவர் வரலாற்றை விளக்கும் சிற்பங்களேயென்று விளக்கப்பட்டு நூல் வடிவிலும் வெளியிடப்பெற்றது.[17] இனி, இதிலுள்ள சிற்பங்களைச் சுருங்கக் காண்போம். இச் சிற்பங்கள் யாவும் நடுவிலுள்ள கருவறையைச் சுற்றிலும் செல்லும் சுவர்களில் இரண்டு வரிசைகளாகக் காணப்படுகின்றன. ஒருவரிசைக்கும் மற்றொரு வரிசைக்குமிடையில் ஒரு பட்டையான கோடு செல்லுகிறது. இதனால் ஒவ்வொரு வரிசையிலும், ஒவ்வொரு சிற்பத்திலுமுள்ள உருவங்களை நாம் தனித்தனியாக ஆய்ந்தறிய முடிகிறது. ஒவ்வொரு சிற்பமும் நேர்வாட்டிலமைந்து தொடர்ந்து செல்கிறது. ஆனால், ஒவ்வொரு பகுதியும் ஒவ்வொரு நிகழ்ச்சியை விளக்குவதாயமைந்துள்ளது. அவ்வாறு அமைந்துள்ள பகுதிக்குள்ளடங்கிய சிற்பங்களை 'அணி'யென அழைத்து வரிசையாகப் பார்த்துச்செல்லலாம். இதில் எந்தவொரு சிற்பத்தையும் தேவையற்றதென நாம் தள்ளிவிடமுடியாது.

இக் கோயிலின் மேற்குச்சுவரை ஒன்று எனக்கொண்டு அதன் மேல் வரிசையிலுள்ள சிற்பங்களை முதலிலிருந்து வரிசையாகப் பார்த்துக்கொண்டு போவோமானால், பல்லவரின் தோற்றமும் வரலாறும் நமக்குத் தெளிவாகப்படுகின்றன. பட்டத்தார் மங்கலம் என்னும் கொற்றக்குடிச் செப்பேட்டில் விவரிக்கப் பட்டுள்ளதற்கிணங்க இந்த முதல் சுவரின் மேல்வரிசையில் காணப்படும் சிற்பங்கள் பல்லவர் வரலாற்றை விளக்குகின்றனவெனலாம். இதில் மொத்தம் எட்டுச் சிற்பங்கள் உள்ளன. திருமாலின் கொப்பூழிலிருந்து நான்முகன் தோன்றினனென்றும், அவன் படைப்பிலிருந்து அங்காரகன் தோன்றினனென்றும், அவனுக்குப் பின் தேவர் தலைவன் பிரகஸ்பதி தோன்றினனென்றும், இவனை இந்திரன் தனக்குக் குருவாகக் கொண்டானென்றும், பிரகஸ்பதியிலிருந்து சம்யூ தோன்றினனென்றும், சம்யூவிலிருந்து பரத்துவாசர் தோன்றினரென்றும், துரோணாச்சாரியார் அவருடைய மகனென்றும், அசுவத்தாமன் துரோணரின் மகனென்றும், காசக்குடிச் செப்பேடுகளில் கூறப்படுகிறது. இவ்வாறுதோன்றிய பரத்துவாசரிலிருந்து பல்லவர் தோன்றினரென்றும் இச் செப்பேடுகள் கூறுகின்றன. வேலூர்ப்பாளையம் செப்பேடுகளும், பட்டத்தார்மங்கலம் செப்பேடுகளும் இதேவகையான மரபு

[17] Dr. C. Minakshi—'Memoris of the Archaeological Survey of India,' No. 63

வரலாற்றைக் குறிப்பிடுகின்றன. இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கும்போது முதல்சுவரில் மேல் வரிசையிலுள்ள முதற்சிற்பம் திருமால் அமர்ந்திருப்பதையும், இரண்டாவது சிற்பம் நான்முகனையும், மூன்றாவது சிற்பம் அங்காரகனையும், நாலாவது சிற்பம் பிரகஸ்பதியையும், ஐந்தாவது சிற்பம் சம்யூவையும், ஆறாவது சிற்பம் பரத்துவாசரையும், ஏழாவது சிற்பம் துரோணரையும், எட்டாவது சிற்பம் அசுவத்தாமனையும் முறையே விவரிக்கின்றன.

இதனையடுத்த வடப்புறச் சுவரெண் இரண்டின் மேல் வரிசையில் இக் கருத்து தொடர்கிறது. காசக்குடிச் செப்பேட்டில் பல்லவன் எவ்வாறு பிறந்தானென்பது விவரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கும்போது இதில்வரும் முதற்சிற்பத்தில் தேவமகள் மேனகைக்கும் அசுவத்தாமனுக்கும் இலைச் சருகுக் குப்பையில் பல்லவன் தோன்றினனென்ற நிகழ்ச்சி அழகுறச் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதனையடுத்துவரும் சிற்பங்களில் வேட்டைக்காட்சியும், வராகத்தோற்றரவும், மணிமகுடம் தரித்த உருவங்களும் வரிசையாகக் காணப்படுகின்றன. காசக்குடிச் செப்பேடுகளில் கூறப்பட்டுள்ளதற்கேற்ப இச் சிற்பங்களும் அமைந்துள்ளன. 'திருமாலின் தோற்றரவாகப் பல்லவர் தோன்றினர்; கங்கை நீர் உலகிலுள்ள பல்வேறு வருணங்களில் தோன்றிய மக்களைத் தூய்மைப்படுத்துவதுபோல், பல்லவர்கள் பல்வேறு வருணத்தாரையும் வென்று அவரவர் சாதி, குலவொழுக்கங்களுக்கேற்ப நயன்மை செலுத்தினர்' என்பது காசக்குடிச் செப்பேடுகளில் காணப்பெறும் செய்தியாகும். இதற்கேற்ப இங்குத் திருமாலின் தோற்றரவான வராகமூர்த்தியும் வான் கங்கையைப் புவிக்குக் கொண்டுவரும் பகீரதன் கடுந்தவமும் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளன.

மீண்டும் நாம் சுவரெண் ஒன்றுக்கு வரவேண்டும். இதன்கீழ் வரிசையிலிருந்து பார்த்துக்கொண்டு போனால் செப்பேடுகளில் கூறப்படும் பல்லவர் வரலாறு சிற்பவடிவில் மெய்ப்பிக்கப் பட்டிருப்பதை அறிகிறோம். இதில் முதற்சிற்பம் ஒரு முடிசூட்டு விழாவைச் சித்திரிக்கிறது. பல்லவரின் தோற்றத்தையும், அவர்களுள் முதலரசன் யாரென்பதையும் இன்னமும் அறிஞர்கள் முடிவு செய்யவில்லையாதலால், இது யாருடைய முடிசூட்டு விழாவென்பதைக் கணித்துக் கூறமுடியவில்லை. இதனையடுத்துவரும் இரண்டாவது, மூன்றாவது, நான்காவது சிற்பங்களில் அரசன் கொலுவிருக்கும் காட்சியும், அதிகாரிகளுக்கு அவன் கட்டளை பிறப்பிக்கும் காட்சியும், அவர்கள் அதனைச் செயற்படுத்தமுனையும் காட்சியும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இவ் வரிசையிலுள்ள ஐந்தாவது

சிற்பத்தில் மற்றொரு முடிசூட்டு விழாவைக் காண்கிறோம். இதனை யடுத்துவரும் ஆறாவது, ஏழாவது சிற்பங்கள் அரசன் அமைச்சர் களோடும், யானை, குதிரை வீரர்களோடும் போருக்கு அணிய மாவதைச் சித்திரிக்கின்றன. யானைகள்மீதும், குதிரைமீதும் அமர்ந்து வீரர்கள் கடுமையாகக் காட்சியளிக்கின்றனர். இதில் எட்டாவது சிற்பத்தில் ஒரு தனியாள் ஒரு மூலையில் இரங்கத்தக்க நிலையில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளான். பெரும்பகுதியான இடம் வெற்றிடமாக விடப்பட்டுள்ளது. இதேபோன்ற காட்சி பின்னால் வரும் பிறிதோரிடத்திலுமுள்ளது. இக் காட்சி பல்லவராட்சி யிலேற்பட்ட இருண்ட காலத்தைச் சித்திரிக்கிறதுபோலும். இதற்கு முன்வரும் இரண்டு சிற்பங்களில் யானைகளும் குதிரைகளும் அணிவகுத்து நிற்கும் போர்க்களக்காட்சிகளாக இருப்பதால், இக் காட்சி பகையரசனிடம் தோற்ற பல்லவன் செயலற்றுத் தனியே கிடக்கிறானென்பதையே சித்திரிக்கிறதெனக் கொள்ளலாம். அவ்வாறு கிடக்கும் மாந்தன் மணிமுடி தரித்திருப்பதால் அவனை விஷ்ணு கோபனாகக் கொண்டு கி.பி. 4ஆம் நூற்றாண்டில் தென்ன கத்தின்மீது படையெடுத்த சமுத்திரகுப்தனிடம் இவன் தோற்ற தால் மனமுடைந்து நிற்கிறானென அறியலாம்.

சுவரெண் இரண்டிலுள்ள மேல்வரிசையை நாம் ஏற்கெனவே பார்த்துவிட்டோம். கீழ்வரிசையில் ஆறு சிற்பவணிகள் காணப் படுகின்றன. முதலாவதாகக் காணப்படுவது ஒரு முடிசூட்டு விழாக் காட்சி. இது நாம் பார்க்கின்ற மூன்றாவது முடிசூட்டு விழாக் காட்சியாகும். இதில் பாதிப்பகுதியில் யானைகள், குதிரை கள் வேகமாகச்செல்வதைப் போல் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. பின்னர்வரும் காட்சிகளில் போர்க்களக் காட்சிகளும் பிறவும் காணப்படுகின்றன. எனவே பட்டையச் சான்றுகளிலிருந்து சமுத்திரகுப்தனால் கைப்பற்றப்பட்ட கோநகரைக் குமாரவிஷ்ணு மீட்ட நிகழ்ச்சியை இவை சித்திரிக்கின்றனவெனக் கொள்ளலாம். மூன்றாவது சிற்பத்தில் ஓர் இளவரசனுக்குப் பட்டம் சூட்டுவிழா சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. டாக்டர் மீனாட்சியின் கூற்றுப்படி இதில் வரும் இளவரசன் விஷ்ணுகோபவர்மனேயென்றும் அவன் இளவர சனாகவே இருந்தானென்றும் கொள்ளலாம். இதிலுள்ள ஆறாவது சிற்பத்திலும் மீண்டுமொரு முடிசூட்டு விழாவைப் பார்க்கிறோம். இது முதலாம் நந்திவர்மனுடைய முடிசூட்டுவிழாக் காட்சியாக லாம். அதற்கும் இதற்கும் அரியணையிலும் பிறவற்றிலும் வேறு பாடுகள் காணப்படுகின்றன.

அடுத்துச் சுவரெண் மூன்றில் மேல்வரிசையில் மொத்தம் 25 சிற்பவணிகள் காணப்படுகின்றன. இவை அரசன் தனித்தும்,

அரசனும் அரசியும் சேர்ந்தும் அரியணைகளில் வீற்றிருப்பதைப் போலும் கொலுமண்டபத்தில் மற்போர், அரிமாவோடு மோதல் முதலியகாட்சிகளைக் கண்டுகளிப்பதைப் போலவும், பார்ப்பனர் களும், சமயக் குறிகளும் காணப்படுவதைப்போலவும் நந்திவர் மனுக்கும் பாணேந்திரனுக்கும் நேரடியான மோதல் நடப்பதைப் போலவும் அதில் பல்வேறு வீரர்கள் பங்கேற்பதைப்போலவுமாகப் பல்வேறு காட்சிகளைக் காண்கிறோம். சுருங்கக்கூறின் நந்திவர்மன் நாகர் தலைவன் பாணேந்திரனை வெற்றிகண்ட காட்சிகளே இதில் முகாமையிடத்தைப் பெறுகின்றன. இதிலுள்ள 25ஆவது சிற்பத் தில் இளவரசன் இரண்டாம் சிம்மவர்மனுக்கு முடிசூட்டுவிழா நடப்பது சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது.

சுவரெண் மூன்றில் கீழுள்ள வரிசையில் பதினைந்து சிற்பங்கள் காணப்பெறுகின்றன. பெரும்பாலான சிற்பங்கள் போர்க்களக் காட்சியைச் சித்திரிக்கின்றன. இவையாவும் சிம்மவர்மனுடைய போர் வரலாற்றைச் சித்திரிக்கின்றனவெனலாம்.

சுவரெண் ஐந்தில் (கிழக்குச்சுவர்) மேல் வரிசையில் மொத்தம் 21 சிற்பவணிகள் காணப்படுகின்றன. இவற்றிலும் பெரும் பாலான காட்சிகள் போர்க்களக் காட்சிகளைச் சித்திரிக்கின்றன. ஐந்தாவது சிற்பத்தில் ஒரு முடிசூட்டு விழாக்காட்சி சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளது. இது சிம்ம விஷ்ணுவின் முடிசூட்டு விழாத் தானெனக் கூறுகின்றனர். ஆறுவது ஏழாவது சிற்பங்களில் சிம்ம விஷ்ணு செங்கோலைக் கையிலேந்தியமர்ந்துள்ள காட்சிகள் சித்திரிக் கப்பட்டுள்ளன. எட்டாவது காட்சியில் சிம்ம விஷ்ணுவின் இளவலாகிய பீமவர்மன் அரியணையில் அமர்ந்துள்ளான். ஒன்ப தாவது காட்சியில் சிம்ம விஷ்ணுவின் மகனுன முதலாம் மகேந்திர வர்மனுக்கு இளவரசனுக முடிசூட்டுவிழா நடக்கிறது. பத்தாவது காட்சியில் மகேந்திரவர்மனின் மகன் முதலாம் நரசிம்மவர்மனின் முடிசூட்டுவிழா சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இவனுடைய காலத்தில் சாளுக்கியரொடு நடந்த போர்ச்செய்திகள் பின்வரும் காட்சி களில் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. முதலாம் நரசிம்மவர்மனுக்குப் பிறகு பட்டத்திற்கு வந்த இரண்டாம் மகேந்திரவர்மன், முதலாம் பரமேசுவரவர்மன் ஆகியோர் அரியணையில் அமர்ந் திருக்கும் காட்சிகள் கடைசி ஐந்து சிற்பங்களில் சித்திரிக்கப்பட் டுள்ளன.

சுவரெண் ஐந்தின் கீழ்வரிசையில் மொத்தம் 19 சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. பரமேசுவரவர்மன் வெற்றிபெற்று வீற்றி ருக்கும் காட்சியும், அவனைப் பலரும் எதிர்நோக்கி வரவேற்கும் காட்சியும், வழிநெடுக அவன் பாசறைகளில் தங்கி இளைப்பாறும்

காட்சிகளும், சாளுக்கியர் தலைநகரான வாதாபியைத் தாக்கும் காட்சிகளும் பிறவும் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. ஆகப், பரமேசுவரன் சாளுக்கியரொடு பொருது நின்று பெற்ற வெற்றிகளை, மோதிக் கொள்ளும் குதிரை, யானைப்படைகளின் காட்சிகளும், வெகு தொலைவிலுள்ள வாதாபிக்குச் செல்லும்போதும், வெற்றி பெற்றுத் திரும்பும்போதும், அவன் இளைப்பாறிய பாசறைக் காட்சிகளும், நடன மகளிர், மத்தளம் வாசிப்போர், பிற இசைக் கருவிகளை வாசிப்போர் முதலியோர் வரவேற்கும் காட்சிகளும் விளக்குகின்றன. பதினைலாவது சிற்பக்காட்சியில் முதலாம் பரமேசுவரவர்மனின் மகனான இராசசிம்மன் முடிசூட்டிக் கொள்ளும் காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதனையடுத்துவரும் காட்சிகள் மீண்டும் சாளுக்கியரொடு நடந்த காட்சிகளை விவரிக்கின்றன. 19ஆவது காட்சியில் இராசசிம்மனின் மகனான இரண்டாம் பரமேசுவரவர்மனுக்கு முடிசூட்டும் விழாக்காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது.

அடுத்து வரும் சுவரெண்கள் ஆறு, ஏழு ஆகியவற்றில் மேல் வரிசைகளில் பல்லவமரபின் இரண்டாவதுகட்ட வரலாறு சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. முதலில் இச் சுவரில் வெற்றிடம் விடப்பட்டுள்ளது. பிறகு மேல்வரிசையில் சிற்பவணிகள் தொடங்குகின்றன. இவ் வெற்றிடம் பல்லவமல்லன் ஆட்சிக்குவரும்போது நாட்டில் நிலவிய குழப்பத்தைக் குறிக்கிறது. மேலேயுள்ள சிற்பங்கள் வரிசையாக, மக்களால் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டு ஆட்சிக்கு வந்த பல்லவமல்லன் ஆட்சிப்பொறுப்பை யேற்கும் காட்சிகளைச் சித்திரிக்கின்றன. கவாட குலத்து இரணியவர்மன் பல்லவருக்கடங்கி ஆண்டுகொண்டிருந்த அரசனாவான். பல்லவ நாட்டு மக்கள் தங்களுக்கொரு தகுதிவாய்ந்த அரசனை அனுப்புமாறு அவனிடம் தூதுசென்று வேண்டுகின்றனர். அவன் தனது கடைசி மகனான பரமேசுவரவர்மன் எனப்படும் பல்லவமல்லனைப் பல்லவ நாட்டையாள அனுப்பினான். பல்லவமல்லன் தன் தந்தையிடமிருந்தும், தரணிகொண்ட கோசனிட மிருந்தும் படைகளைப் பெற்றுக் கொண்டும் யானைமீதேறிப்பல்லவ நாட்டின் தலைநகரான காஞ்சிக்குச் செல்கிறான். பல்லவமல்லனைக் காஞ்சி மக்களும் மூலப்பிரகதர்களும், காடக முத்தரையர் என்னும் பேரதிகாரியும், அவனை எதிர்கொண்டழைத்து அரண்மனைக்குள் நுழைகிறார்கள். இரண்டு கானத்தைச் சேர்ந்த மக்களும், கடிகையரும், அமைச்சர்களும் இவனை நந்திவர்மன் என்னும் பட்டத்தொடு அரசமதிப்பொடு வெண்கொற்றக் குடை, 'சமுத்திரகோசம்', 'காதபங்கம்,' 'ரிசபஞ்சனம்' ஆகியவற்றையளித்து 'விடேல்விடுகு' என்னும் அரசமுத்திரை

யிட்ட பேரறிக்கையில் அவன் பல்லவநாட்டின் அரசனுகியதை வெளிப்படுத்துகிருர்கள். இத்தகைய காட்சிகள் ஒன்றுமுதல் பத்து வரையிலுள்ள சிற்பங்களில் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. பதினேராவது காட்சியிலிருந்து சாளுக்கியருடன் இவன் போர் தொடுக்கும் காட்சிகள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. இப் போர்க்களக் காட்சிகள் அடுத்துவரும் கீழ்வரிசையிலும் தொடர்கின்றன.

சுவரெண்கள் ஆறு ஏழு (கீழ்வரிசை): இதில் மொத்தம் பதினுறு சிற்பங்கள் உள்ளன. இவற்றுள் சாளுக்கியரொடு பல்லவ மல்லன் நடத்திய போர்க்களக் காட்சிகளே பெருமிடத்தைக் கொள்ளுகின்றன. பதினுருவது காட்சியில் இருவர் யானைமீதமர்ந்துவந்து அரசனை நோக்கி வணங்குகின்றனர். பல்லவமல்லனுடன் சமாதானம் பேசுவதற்காக இவர்கள் வந்துள்ளனர்போலும்!

சுவரெண் எட்டில் மேல்வரிசையில் மொத்தம் எட்டுச் சிற்பவணிகள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன; முதற் சிற்பத்தில் அரசன் அரியணையில் அமர்ந்துள்ளான். ஒரு மாந்தன் தன் தலையின்மீது வைத்துள்ள பொருளைப் பற்றிக்கொண்டுள்ளான். அது கங்க அரசனெடு பொருதுநின்றதால் பெற்ற விலையுயர்ந்த வாகைப் பொருளாக இருக்க வேண்டும். அடுத்துவரும் காட்சிகளில் காணப்பெறும் யானை பட்டவர்த்தனம் என்னும் யானையாகும். பின்னர் வரும் காட்சிகளில் வீரர்கள் வாள்களைச் சுழற்றிக் கொண்டும், கேடயங்களைத் தலைக்குமேல் உயர்த்திக் கொண்டும் செல்ல யானை, குதிரைப்படைகளும் அணிவகுத்துச் செல்கின்றன. இவை யாவும் நந்திவர்மப் பல்லவமல்லனுக்கும், இராட்டிரகூடருக்கு மிடையே நிகழ்ந்த போர்களையும் பின்னர் ஏற்பட்ட நட்புறவுகளையும் விவரிக்கின்றன.

சுவரெண் ஒன்பதில் மேல்வரிசையில் மொத்தம் எட்டுச் சிற்பங்கள் உள்ளன. முதற்சிற்பத்தில் பல்லவமல்லன் ஓர் உயரமான மேடைமீதமர்ந்துள்ளான். பின்புறத்தில் பட்டவர்த்தனம் என்னும் யானையும் மற்ருேர்யானையும் நிற்கின்றன; பணியாட்களும் உள்ளனர். பின்வரும் காட்சிகளில் பல்லவர் படைகள் போருக்கு அணியமாகின்றன. ஐந்தாவது சிற்பத்தில் வெற்றி பெற்ற பல்லவமல்லன் காஞ்சிக்குள் நுழைகிருன். ஏழாவது காட்சியில் மீண்டும் யானைகளும் வீரர்களும் போரிடுகின்றனர். இஃது இராட்டிரகூடருடன் நிகழ்ந்த மற்றுமொரு போராகும். கடைசியாகவுள்ள காட்சியில் பட்டவர்த்தனம் யானை மீது வாகைப் பொருள்கள் காணப்படுகின்றன.

இதே சுவரின் கீழ்வரிசையில் மொத்தம் எட்டுச் சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. முதலிரண்டு சிற்பங்களில் அரசன் அமர்ந்துள்ள காட்சிகள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. மூன்ருவது சிற்பத்தில் இராட்டிரகூடருடன் பல்லவர்கள் நடத்திய கடைசிப் போர்க் களக்காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் இடப்பக்கத்தில் காணப்படும் வீரர்கள் தோற்ருேராகக் காணப்படுகிருர்கள். அடுத்து வரும் ஐந்து காட்சிகளில் மீண்டும் போர்க்களத்திற்கு அணிவகுத்துச் செல்லும் காட்சிகளும் சித்திரிக்கப் பட்டுள்ளன.

சுவரெண் ஒன்பதிலுள்ள ஒன்பது சிற்பங்களில் (கீழ்வரிசையில்) போர்க்களக் காட்சிகள் தொடர்கின்றன. இதிலுள்ள முதற் சிற்பத்தில் மயிர்க்கூச்செறியும் போர்க்களக்காட்சி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது. தோற்ற படைகள் தரையில் விழுந்து உருளுகின்றன. இரண்டாவது சிற்பத்தில் பெருமாளின் திருமேனி சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளது போர்க்களக்காட்சியின் நடுவில் காணப்பெறும் இப் பெருமாள் வைகுந்தப் பெருமாள் கோயிலிலுள்ள மூலவராகலாம். பின் வரும் காட்சியில் பட்டவர்த்தனம் என்னும் யானையும், அதன்மீது வாகைப்பொருளை ஏற்றிவருபவனும் காட்சியளிக்கின்றனர். மற்ருெருவன் அவன் முன்னமர்ந்து அதனைச் செலுத்திவருகிருன். வைகுந்தப் பெருமாள்கோயிலின் சிற்பமும் இதில் செதுக்கப் பட்டுள்ளது. ஓர் ஆழ்வாரும் இங்குக் காட்சியளிக்கிருர். இதே போன்ற ஆழ்வாரின் உருவம் கோயிலுக்கு முன்னுலும் காட்சி யளிக்கிறது. ஆழ்வாரின் உருவத்திற்குப்பக்கத்தில் ஓர் உயரமான கொடிக்கம்பம் உள்ளது. அக் கொடியில் ஏழு திருப்பெயர்ச் சின்னங்கள் காணப்பெறுகின்றன. இச்சிற்பம் நந்திவர்மனே பரமேசுவர விண்ணகரத்தைக் (வைகுந்தப் பெருமாள் கோயில்) கட்டினுனென்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது. ஆக, இவ்வரிசையில் வரும் சிற்பங்கள் யாவும் பல்லவமல்லனுடைய சமயக்கோட்பாட்டையே விளக்குகின்றனவெனக் கொள்ளலாம். அடுத்துவரும் ஆறு, ஏழு, எட்டு, ஒன்பது ஆகிய நான்கு சிற்பங்களில் பல்லவ மல்லன் வீற்றிருக்கும் காட்சியும், பார்ப்பனரும், பிறரும் நின்று வணங்கும் காட்சியும் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளதால், இவன் ஒரு சிறந்த சமயப் பொறையாளன் என்பதை அறிந்து கொள்ளலாம். கடைசியாகவுள்ள ஒன்பதாவது சிற்பத்தில் காசக்குடிப் பட்டையங்களில் கூறியுள்ளதைப்போல் இவன் ஒரு கடைசிப் பெருவீரனுகவும், வெற்றிவீரனுகவும் காட்சியளிக்கிருன். பெரும்பாலான சிற்பங்களுக்கு அடிக்குறிப்புகள் காணப்பெறுகின்றன.

4. திருத்தணி வீரட்டானேசுவரன் கோயிற் சிற்பங்கள்

பல்லவர்களின் பிற்காலக் கோயில்களில் சிறப்புடைய வொன்ருன இச் சிவன் கோயிலிலுள்ள படிமங்கள்யாவும் தொடக்க காலப் பல்லவர் படிமங்களைப் போலவே இருக்கின்றன. லிங்கம் பட்டைகளின்றி எளிமையாகக் காணப்படுகிறது. பிற்காலப் பல்லவரின் வாயிற்காப்போர் நான்கு கைகளையுடையோர். ஆனல் இக்கோயிலிலுள்ள வாயிற்காப்போருக்கு இரண்டு கைகளே யுள்ளன. ஆகவே, இதிலுள்ள வாயிற்காப்போர் முற்காலப் பல்லவரின் வாயிற் காப்போரைப் போலவே உள்ளனர். கருவறைச்சுவரின் வெளிப்புறத்தில் மூன்று அணியழகுடன் கூடிய மாடக்குழிகள் உள்ளன. இவற்றில் பிரமா, சிவன், திருமால் ஆகியோரின் படிமங்கள் கருங்கல்லிஞல் செய்யப்பட்டுள்ளன. வடப்புறத்தில் சிவன் இருக்கையிலமர்ந்து, வலக்காலை மடக்கி இருக்கையில் ஊன்றிக்கொண்டு, கையைத் தன் முட்டியின்மீது வைத்துள்ளார். தலையில் சடைமுடி பரந்து காணப்படுகிறது. இதனைப் பிச்சாண்டார் திருவுருவம் என்பர். மேற்குப் பக்கத்தில் திருமால் இடக்காலைக் கீழேயுள்ள பாதந்தாங்கி மேடையின் மீது ஊன்றி, வலக்காலை மடித்துக் கொண்டு இருக்கையிலமர்ந்துள்ளார். வலமேற்கை 'அபய' முத்திரையிலும், இடமேற்கை இடத்தொடை மீதும் பொருந்தியுள்ளன. மற்ற இருகைகளிலும் சங்கும் சக்கரமும் உள்ளன. இவரது மகுடம் நீண்ட உருளைவடிவிலுள்ளது.

இவற்றைத் தவிர முகமண்டபத்தின் வடபுறச் சுவரின் வெளிப்புறத்திலுள்ள மாடக்குழியில் கொற்றவையின் படிமம் காணப்படுகிறது. கொற்றவை நான்கு கைகளுடன் நின்ற வண்ணமிருக்கிருள். வல மேற்கை அபய முத்திரை காட்டியும், இடமேற்கை இடுப்பில் ஊன்றியும், மற்ற இரு கைகளிலும் முறையே ஒளிப்பிழம்பு வீசும் சங்கும் சக்கரமும் கொண்டுமுள்ளன. தலைக்கு மேலுள்ள மாடக்குழியின் யாளவரிசையில் ஈரோதிமப் பறவைகள் எதிரெதிரே நிற்கின்றன. மற்ற மாடக்குழிகளில் இங்கு யாளவரிசை காணப்படுகிறது. சங்கு சக்கரத்தில் ஒளிப்பிழம்பு ஒளிப்பது பல்லவர் கலையில் இங்குக் காணும் புதுமையாகும்.

5. குடிமல்லம் - பரசுராமேசுவரன் கோயிற் சிற்பங்கள்

ஆந்திர நாட்டின் சித்தூர் மாவட்டத்திலுள்ள ரேணுகுண்டாவிற்கருகிலுள்ள குடிமல்லம் என்ற ஊரிலுள்ள பரசுராமேசுவரன் கோயில் என்பது ஓரகடம் வடமல்லீசுவரன் கோயில், திருத்தணி

வீட்டானேசுவரன் கோயில் ஆகிய கோயில்களைப்போலவே தூங்கானை மாடக்கோயில் (ஆனைக்கோயில் Apisadal) வகையைச் சேர்ந்ததாகும்.

இதிலினுள்ள மூலவர் லிங்க வடிவிலுள்ளார். இந்த லிங்கத்தினடியில் மேடையும் கோமுகமும் காணப்படவில்லை. இவ்வாறு காணப்படும் லிங்கம் தமிழகத்திற்குப் புதியதன்று. ஆயினும் இதைப்போன்ற லிங்கத்தை உலகில் வேறெங்கிலும் காணமுடியாதென்று கூறுகின்றனர்.[18] 'கடவுள் ஒருவரே உளரென உணர்ந்த மக்கள் அம்மையப்பரின் அருட்குறிகளே இறைவனின் ஆண் தன்மை பெண்தன்மை என்பவற்றை உணர்த்துமெனக் கொண்டனர். ஆண் தன்மை பெண் தன்மைகளை விளக்கும் அறிகுறியாக அவர்கள் ஆண்குறி பெண்குறி வடிவான அடையாளங்களையும் வைத்து வழிபடுவாராயினர். பின்பு இவ்விரண்டும் ஒன்று சேர்க்கப்பட்டுக் கடவுள் ஆண் பெண் இயல்பினரென்னும் இலக்கினும் வழிபடப்பட்டனர். இவ்விரண்டும் எலோகிம் எனப்பட்டன. மொகஞ்சாதாரோவிலும் ஆண் கடவுளைக் குறிக்க, ஆண்குறியும், பெண் கடவுளைக்குறிக்கப் பெண் குறியும் வழங்கின.'[19] இந்த லிங்கத்தின்முனை ஆண்குறியின்முனை போலுள்ளது. அதன் கீழ்ப்பகுதியில் சிவன் நின்ற வண்ணமுள்ளார். சடைமுடி தரித்து இடக்கையில் நீண்ட காம்பையுடைய பண்டைய போர்க்கோடரியை உடம்போடு அணைத்துக் கொண்டு நீர்க்கமண்டலத்தைப் பிடித்துக்கொண்டுள்ளார். வலக்கையில் ஒருவகைத் தகர்ப்படையையேந்தியுள்ளார். கழுத்தில் அட்டிகைப்பட்டையும் கழுத்தணியும் காணப்படுகின்றன. இருகைகளிலும் பல கடகங்களை (வளையங்களை)யணிந்துள்ளார். பட்டாலான சிற்றுடையை வரிந்து கட்டிக்கொண்டுள்ளார். இது பார்ப்பதற்கு ஆடையின்றியிருப்பதைப்போல் காணப்படுகிறது. அவருடைய இருபாதங்களும் ஓர் அரக்கனின் தலைமீது உள்ளன. அவ்வரக்கன் மிதிபட்டு நசுக்கப்படுவதுபோல் காட்சியளிக்கிறான். அவனுடைய காதுகள் மிகநீண்டு விலங்கின் காதுகளைப் போலுள்ளன.

இத்தகைய லிங்கத்தின் வடிவமைப்பும் அதில் காணப்பெறும் சிவனின் உருவமும் மிகப்பழைமையைக் காட்டுகின்றன. அவர் இருகைகளுடனும், சாதாரண ஆடையுடனும், மிகப் பழங்காலக் கோடரிப் படையுடனும் காட்சியளிப்பதும், கைகள் நிறைய வளை

18 A. H. Longhurst—'Pallava Architecture', Part II, 1928.

19 ந. சி. கந்தையா பிள்ளை – 'தமிழ் இந்தியா', கழகம், 1959.

யல்களும், கைகளில் அட்டிகை மாலையும், தலைப்பாகை போன்ற சடைமுடியும் அவர் தரித்திருப்பதும் மிகப்பழங்காலத்துக் கலையை நமக்கு நினைவுபடுத்துகின்றன. லிங்கத்திலேயே சிவன் உருவைப் படைத்திருப்பதும், அதுவும் மிகப்பழைமையான உருவொடு அவரைக் காட்சியளிக்கச் செய்வதும் இஃதொன்றில்தான் காண முடிகிறது. இந்த லிங்கம் உருவாகிய காலம் கி.மு. இரண்டாம் நூற்றாண்டாக இருக்கலாமென்று கூறப்படுகிறது.[20]

முதலாம் பராந்தகச் சோழன் காலத்தில் (கி.பி. 907-955) கிழைப்பழுவூர் என்னுமூரில் கட்டப்பெற்ற சிவன்கோயிலிலுள்ள லிங்கத்தின் சிவன் நான்கு கைகளுடனும், அழகிய மகுடத்துடனும் காதுகளிலும் கைகளிலும் பல்வேறு அணிகலன்களுடனும், படைகளுடனும் 'நவீன' முறையில் காட்சியளிக்கிறார். இஃதொரு பெரிய லிங்கத்தைக் குடைந்து உட்புறத்தில் செதுக்கப்பட்ட உருவமாகும். இவன் காலத்தில் கட்டிய புள்ளமங்கைச் சிவன் கோயிலிலும் லிங்கத்தில் இரண்டு கைகளையுடைய சிவனின் உருவம் காணப்படுகிறது. ஆனால் இதிலுள்ள சிவபெருமான் அணிந்துள்ள மகுடம் உருளைபோல் நீண்டுள்ளது. லிங்கத்தின் முனையில் நான்கு கைகளையுடைய தேவதையின் உருவமும் காணப்படுகிறது. இவற்றையெல்லாம் உற்றுநோக்குகின்றபொழுது குடிமல்லம் பரசுராமேசுவரர் லிங்கம் மிகப்பழைமையானதென்பதையும், இவை எல்லாவற்றையும்விடத் தனித்தன்மை வாய்ந்ததென்பதைத் தெளிவாக அறிந்துகொள்ளலாம். இந்த லிங்கம் 5½ அடியுயரமும் ஓரடிக்கனமுமுள்ளது; ஒருவகைக் கருங்கல்லினால் செய்யப்பட்டு மெருகேற்றப்பட்டுள்ளது.

இக் கோயிலின் சுவரிலுள்ள மாடக்குழிகளில் ஓரகடத்திலுள்ளதைப்போலவே சிவன், பிரம்மன், திருமால், கொற்றவை, யானைமுகன் ஆகியோரின் படிமங்கள் உள்ளன. இவற்றைத் தவிர விழாக் காலங்களில் தெருவலம்வர விழாமுகன் (மூர்த்தி)களாகச் சிவன் யானைமுகன் படிமங்கள் மாழையால் செய்யப்பட்டுள்ளன. இவை யாவும் முற்காலச் சோழர் கலைப்பாணியில் அமைந்துள்ளன.

[20] Dr. N. Subramaniyam—"History of Tamilnad" (To A. D. 1336). Madurai, 1972.

இயல் 8

சோழர் காலச் சிற்பங்கள்

சோழர் காலக் கட்டடங்கள் அணியழகிற்கும், சோடனைக்கும், எடுப்பான தோற்றத்திற்கும் தென்னகக் கட்டடக்கலையில் ஒரு புதிய திருப்பத்தை ஏற்படுத்திச் சிறப்பாகத் திகழ்வதைப்போலவே அவர்களின் சிற்பக்கலையும் ஒரு சிறப்பான மரபை ஏற்படுத்தியது. சுவர்களின் மையத்திலும், மூலைகளிலும், தளங்களிலும், மரபிற் கேற்றவாறு தெய்வ உருவங்களும் பிறவும் அமைக்கப்பட்டிருப்பது சோழர் கலையில் காணும் ஒரு சிறப்புத்தன்மையாகும். பொது வாக சிவன்கோயிலில் மேற்குப்பக்கத்தில் மாதொருபாகன் உருவமும், வடக்குப்பக்கத்தில் நான்முகன் உருவமும், தெற்குப் பக்கத்தில் தட்சிணாமூர்த்தியின் உருவமும் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். தெய்வ உருவங்கள் யாவும் மிகப்பெரியனவாகவும், ஆளுயரத் திற்கும் அமைக்கப்பட்டுக் கோபுரம், விமானம் ஆகியவற்றின் தோற்றத்தை எடுப்பாகக் காட்சியளிக்கும்படி அமைப்பது சோழர் காலக் கலையில் காணும் மற்றொரு சிறப்புத்தன்மையாகும். தனிச் சிற்பங்களேயன்றி புடைப்புச்சிற்பங்களும் இவ்வாறு மிகப்பெரிய உருவத்தில் அமைக்கப்படுவதால் அவை சுவர்ச் சிற்பங்களாய்த் தோன்றுவதற்குமாறாகத் தனியாக செதுக்கப்பட்ட சிற்பங்களைப் போலவே காட்சியளிக்கின்றன. தெய்வ உருவங்களேயன்றி அரசன், அரசியர், இளவரசர்கள், இளவரசிகள், கொடை யாளர்கள் முதலியோரின் உருவங்களும், உருவச்சிலைகளும், சோழர்காலக் கட்டடங்களில் காணப்படுகின்றன. கருவறைச் சுவரிலுள்ள சுவர்க்கம்பங்களிலும் புடைப்புச் சிற்பங்கள் செதுக் கப்பட்டுள்ளன. அவை பெரும்பாலும் தொல்கதைகளில் வரும் உருவங்களைப்பெற்றிருக்கின்றன. விமானச் சுவர்களிலும், அதனை யடுத்த பகுதிகளிலும் மூலவரின் பல்வேறு தோற்றரவு உருவங் களைப் (அவதாரங்கள்) படைத்திருப்பது சோழர்காலச் சிற்பக் கலையில் காணும் மற்றொரு பொதுவான தன்மையாகும். திசைக்

கேற்ற உருவங்களை அமைத்திருப்பதற்குச் சிறந்தவெடுத்துக்காட்டாகக் குடந்தையிலுள்ள [கும்பகோணம்] நாகேசுவரன் கோயில் சிற்பங்களையும், விமான சிற்பங்களுக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகப் புதுக்கோட்டைப் பகுதியில் கொடும்பாளூரிலுள்ள மூவர் கோயிலையும் கூறலாம். மூவர்கோயில் விமானச் சுவர்களிலும், அதனையடுத்துள்ள பகுதிகளிலும் மாதொருபாகன், வீணாதர தட்சிணாமூர்த்தி, கஜாரி, அந்தகாசுர சம்காரமூர்த்தி, கிராத மூர்த்தி, கங்காதரர், அரிஅரன், உமாதேவர், சந்திரசேகரர், காலாரி முதலிய சிவனுடைய பல்வேறு உருவங்களும், சந்திரன், சூரியன், உமா, சேட்டாதேவி, சப்தமாதர்கள், மோகினி ஆகியோரின் உருவங்களும் காணப்படுகின்றன.

சுவர்களிலும், விமானச் சுவர்களிலும் பிற வெளி இடங்களிலும் காணப்படும் சிற்பங்களேயன்றிக் கருவறையிலும் பக்க வறைகளிலும் பாதுகாப்புடன் வைக்கப்பட்டுள்ள செப்புத் திருமேனிகளைக் காணும்போது சோழர் காலத்துச் சிற்பக்கலையின் மேன்மையை நன்குணரலாம். சோழர்காலச் செப்புத்திருமேனிகள் உலகப்புகழ் பெற்றவை. குறிப்பாகவும், சிறப்பாகவும் சிவ பெருமான் கூத்தரசனாய் விளங்கும் செப்புத்திருமேனிகள் இந்தியா முழுவதிலுமுள்ள அரும் பொருட்காட்சிச்சாலைகளிலும், மிகச் சிறந்த உலக அரும் பொருட்காட்சிச்சாலைகளிலும் காணப்படுவதை அறியலாம். தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் காணப்படும் கல் வெட்டுக் குறிப்புகளிலிருந்து அக் கோயிலில் சைவசமயப் புராணக் கதைகளை விளக்குகின்ற பல செப்புத்திருமேனிகள் தொகுதி தொகுதியாய் இருந்தன என அறிகிறோம். ஆனால் இன்று அவை நமக்குக் கிடைக்கப்பெறவில்லை. இன்று நாம் காணும் செப்புத் திருமேனிகளுள் சிவபெருமானுடைய பல்வேறு உருவங்களைக் கொண்ட செப்புத்திருமேனிகளே அதிகமாய்க் காணப்படுகின்றன. நான்முகன், சப்தமாதர், திருமால், பூதேவி, இலட்சுமி, சைவ நாயன்மார்கள், இராமன், சீதை முதலியோரின் செப்புத்திரு மேனிகளும் உள்ளன. இச் சிற்பங்கள் யாவும் தமிழகக் கலைஞர்களின் மரபுவழிக்கலையைப் பின்பற்றியே செதுக்கப்பட்டுள்ளன. ஆயினும் சோழர்காலக் கலைஞர்கள் மரபுவழி பண்புடன் தங்களின் கற்பனைத்திறனையும். அக் காலத்துச் சமயக் கோட்பாட்டையும், சமுதாய பிரதிபலிப்பையும் ஒன்றிணைத்து இச் சிலைகளை வடித்துள்ளனர். எனவேதான் கல்லால் செதுக்கிய சிலையாயினும், சுதையால் சமைத்த சிலையாயினும், செப்புத்திருமேனியாயினும் அதில் காணப்படும் அழகும், நயமும், உணர்ச்சிகளைப் பிரதிபலிக்கும் தன்மையும் ஒப்புயர்வற்றுக் காணப்படுகின்றன. வாயிற்காப் போர், துணை தேவதைகள், தெய்வ ஊர்திகள், அரக்கர்கள்,

பறக்கும் தேவதைகள், விசித்திர உருவங்கள், விலங்குகள் முதலிய யாவற்றிலும் கற்பனைத்திறன் மிகுதியாகக் காணப்பட்டாலும் ஒவ்வொன்றுக்கும் உரிய இயற்பண்பும், உணர்வும் ஒருங்கே பிரதி பலிப்பதால் சோழர்காலத்து எந்தவொரு சிற்பத்தை நாம் கண்டாலும் அதனைக் கண்டவுடனேயே இது இன்ன சிற்பம் என்று அடையாளம் கண்டுகொள்வதோடு இது இன்ன கருத்தை விளக்குகிறது என்பதனை அதன் பாவனையிலிருந்தே எளிதில் அறிந்து கொள்கிறோம். பல்வேறு உருவங்களை ஒருங்கே கண்டாலும், ஒவ்வொரு உருவமும், வெவ்வேறு உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தி நிற்பதை எவரும் அறியலாம். இது அரசனுடைய உருவம், இது இளவரசன் உருவம் என்று பிரித்தறியும் வகையில் இச் சிற்பங்கள் படைக்கப்பட்டுள்ளன. இதைப்போலவே அமைச்சர், அதிகாரி, போர்வீரர், பொதுமக்கள் முதலியவர்களை ஒரு கும்பலில் தனித் தனியே பிரித்தறிந்துவிடலாம். வேதியர், வேடுவர், பாடகர் முதலியவர்களையும், அவர்களின் உடலமைப்பு, ஆடையலங்கார அமைப்பாகியவற்றைக்கொண்டு அறியலாம். பெண்கள் கூட்டத்தில் இளவரசி, தோழியர், பணிமகளிர், கணிகையர் முதலியவர்களையும் தனித்தனியே பிரித்தறியலாம். இதிலும் அவர்களணிந்துள்ள ஆடையணிகலங்கள், ஒப்பனைகள் பாவனைகள் ஆகியவை இவர்களைப் பிரித்தறிய உதவுகின்றன.

சோழர் காலச் சிற்பங்களில் சிறப்புடையது முதலாம் ஆதித்தன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட கண்ணனூர் பாலசுப்பிரமணியர் கோயிலிலுள்ள முருகப்பெருமான் யானை ஊர்தியின்மீது அமர்ந்துள்ளதாம். இதைப்போலவே தஞ்சைமாவட்டத்திலுள்ள சாமிமலையிலும் முருகனுக்கு யானை ஊர்தியாக அமைந்துள்ளது. வடநாட்டில் கந்தன் (ஸ்கந்தன்) கார்த்திகேயன் என வழங்கப் பெற்ற முருகன் பண்டையத்தமிழகத்தில் குறிஞ்சிநிலக் கடவுளாகப் போற்றப்பட்டான். புறநானூறு,[1] பதிற்றுப்பத்து,[2] முதலிய, சங்க நூல்களில் முருகனுக்கு யானை ஊர்தியாகவுள்ளது குறிப்பிடப் பெற்றுள்ளது. முருகனை அடைவதற்கு வழிப்படுத்தும் ஒரு சிறந்த நூலை பத்துப்பாட்டில் ஒன்றான திருமுருகாற்றுப்படையைப் பெற்றிருப்பதும் தமிழ் மொழியே. திருப்பரங்குன்றம், திருச்சீரலைவாய், திரு ஆவினன்குடி, திரு ஏரகம், பழமுதிர்சோலை முதலிய இடங்களில் முருகனுக்கென்றே தனிக் கோயில்களிருந்தன. இவ்வகையில் தோன்றியதுதான் கண்ணனூர் பாலசுப்பிரமணியர் கோயிலாகும். சங்க காலத்தில் முருகனுக்கு யானை ஊர்தியாக

[1] பிணிமுக ஊர்தி ஒண்செய்யோனும்.........(புறம் 56)

[2] கடுஞ்சின விறல்வேள் களிறு ஊர்ந்தாங்கு.........(பதிற்றுப்பத்து 11)

இருந்ததைத் தழுவியே இக் கோயிலிலும் யானை ஊர்தியாகப் படைக்கப்பெற்றுள்ளது. கட்டடக் கலை வளர்ச்சியடைந்த காலத்தில் மேலும் தனிக் கோயில்கள் முருகனுக்கென்று எடுக்கப் பெற்றன. வட இந்தியக் கோட்பாடுகளும், கந்தனும் தமிழக முருகனுடன் கலந்தபின்னும், 'ஆகமவிதிப்படி' கோயில்களை அமைத்தலென்னும் கோட்பாட்டிற்குப்பின்னும் முருகனுக்கு அமைக்கப்பெற்ற கோயில்கள் 'சுவயம் பிரதானக் கோயில்கள்' என அழைக்கப்பெற்றன. இவை ஒன்றுமுதல் ஏழு தளங்கள்வரை யிலும் அமைத்தனர்; கருவறையின்மேல் விமானம் அமைக்கப் பெற்றது; விமானத்தின் நான்கு மூலைகளிலும் மயில், யானை உருவங்கள் அமைக்கப்பெற்றன. எட்டுக்காவல் தெய்வங்களும், எட்டுமுதல் முப்பத்திரண்டுவரையுள்ள தெய்வங்களுக்குரிய சுற்றுக் கோயில்களும் நிறுவப்பெற்றன. இத்தகைய கோயில்களைக் 'குமரக் கோட்டம்' என்றனர்.

முதலாம் ஆதித்தன் காலத்துச் சிற்பங்களில் குறிப்பிடத்தக்க மற்றொரு சிற்பம் திருக்கட்டளையிலுள்ள சேட்டாதேவியின் சிற்ப மாகும். சேட்டாதேவி வழிபாடு பல்லவர் காலத்திலேயே வழக்கத் திலிருந்தது. முதலாம் ஆதித்தனுக்குப் பிறகும் இத் தேவி வழிபாடு இருந்ததென்பதையும் அறிகிறோம். மேல்பாடியிலுள்ள வீணா தரரும், யானைமீது அமர்ந்த முருகனும் சிறப்புடைய சிற்பங் களாகும். சிவன் வீணையைக் கையிலேந்தியுள்ள வீணாதரமூர்த்தியின் சிற்பம் சோழர் காலத்தில் எங்கும் காணப்படுகிறது. அடுத்து, புதிதாக முகாமைபெறும் சிற்பங்கள் அகத்தியரும் கணபதியும் ஆவர். பல்லவர் காலத்திலேயே கணபதி வழிபாடு இருந்தது எனக்கூறும் கூற்று ஆய்வுக்குரியது. அகத்தியர் தமிழ்மொழியோடு ஒன்றியவர் என்று கூறும் கருத்தும் பிற்காலத்திலெழுந்ததே. இதனாற்றான் பல்லவர் காலத்தில் இவ்விரு சிற்பங்களும் முகாமை இடத்தைப் பெறவில்லை. புஞ்சை, கோனேரிராசபுரம் ஆகிய இடங் களிலுள்ள அகத்தியரின் சிற்பங்களும், புள்ளமங்கை, புஞ்சை ஆகிய இடங்களிலுள்ள கணபதியின் சிற்பங்களும் இவற்றிற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாய்க் கூறலாம்.

சோழர் காலச் சிற்பங்களில் குறிப்பிடத்தக்க மற்றொன்று மாதொருபாகன் சிற்பமாகும். பெரும்பாலும் நின்றவண்ணமுள்ள இச் சிற்பம் 'அன்னை–அப்பன்' என்னும் தமிழர் வழிபாட்டை அடிப்படையாகக் கொண்டதாகும். 'சக்தி-சிவன்' என்று பின்னர் இது அறியப்பட்டது. இதைப்போலவே, பற்றற்ற நிலையை விளக்கும் சிவனாரின் பிட்சாடணரின் சிலையும் இக் காலத்தில் சிறப்புற்ற ஒன்றாகும். தமிழர் வீரத்தையும், காதலையும் தங்கள் மூச்சாகக் கொண்டனரென்பதை அவர்களின் கொற்றவை வழி

பாட்டால் அறியலாம். கண்டியூர், திருவல்லம் ஆகிய இடங்களிலுள்ள கொற்றவையின் சிலைகள் இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக் காட்டுகளாகும். ஆரியப்பண்பாடு கலந்தபின் கொற்றவைக்குப் பல கைகளும், படைகளும் தோன்றியதோடு காலடியில் மகிஷாசுரன் (எருமைத் தலையன்) உருவமும் தோன்றியது. இதனால் வெற்றித்திருமகள் கோர உருவத்துடனும், பயங்கரத்தோற்றத் துடனும் தோன்றினாள். இதனைப் பல்லவர் காலத்திலேயே வெகுவாகக் காண்கிறோம். லிங்கத்தின் நடுவில் சிவனார் தோன்றும் காட்சி சோழர் காலத்துச் சிற்பக்கலையில் ஒரு குறிப்பிடத்தக்க கலை வளர்ச்சியாகும். பல்லவர் காலத்தில் குடிமல்லத்திலுள்ள லிங்கத்தில் வேட்டுவன்போல் நின்ற உருவமே சிறப்புடையதாகக் கண்ட நாம் சோழர் காலத்தில் புள்ளமங்கை, கீழப்பழுவூர் முதலிய இடங்களிலுள்ள லிங்கத்தின் நடுவில் சிவனார்தோன்றும் காட்சியையும், பிற நுணுக்கங்களையும் கண்டு வியக்கிறோம்.

கடைசியாக, ஆனால் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கது சிவனாரின் சிற்பங்களாகும். நாம் தொடக்கத்தில் குறிப்பிட்டதைப்போல் சோழர்காலச் சிற்பங்களில் பெருமிடத்தைப் பெறுவது சிவனாரின் சிற்பங்களும், வெண்கலச் சிலைகளுமேயாகும். சைவக் குரவர்களின் தொண்டால் சைவம் தமிழகத்தில் வளர்ச்சியடைந்ததும் சோழ மன்னர்கள் சைவத்தைப் பின்பற்றியதுமே இத்தகைய எண்ணிலாச் சிவன் கோயில்கள் எழுவதற்குக் காரணமாகும். புராணக் கருத்துகள் வெகுவாய் வேரூன்றிவிட்ட இக் காலத்தில் சிவனாரின் திருவிளையாடல்களையும், தோற்றரவுகளையும் அடிப்படையாகக் கொண்டு கோயில்களும், சிற்பங்களும் வளர்ச்சிபெற்றன. முருகனைப்போலவே சிவனும் தமிழரின் கடவுளே. இடுகாட்டில் தோன்றிய சிவன் தமிழரின் நீத்தார் வழிபாட்டிலும், மூத்தோர் வழிபாட்டிலும் தோன்றியவரே. எனவேதான் வேதங்கள் சிவனை இடுகாட்டுத் தேவரென்றும், ஊருக்கு அப்பால் கோயில் கொண்டவரென்றும் கூறுகின்றன. திரிமூர்த்தி கொள்கை வளர்ந்ததாலும், ஆரியப்பண்பின் தொடர்பாலும் சிவன் இடுகாட்டிலிருந்து ஊருக்குள் வந்ததோடு தொல்கதைகட்கும், திருவிளையாடல் களுக்கும் ஆளானார்.

தஞ்சையைத் தலைநகராகக் கொண்டு ஆளமுற்பட்ட விசயாலயன் காலத்தில் பல கோயில்கள் கட்டப்பட்டன வென்பதைக் கல்வெட்டுச் சான்றுகளிலிருந்து அறிகின்றோம். ஆனால் அவனால் கட்டப்பட்ட ஒரே கோயில் தஞ்சாவூரிலுள்ள உக்கிர மாகாளி கோயில் ஆகும். இக் கோயில் நிசும்பசூதனி கோயில் என இராசேந்திரசோழனுடைய திருவாலங்காட்டுச் செப்பேடு

களில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது. இன்று தஞ்சாவூர் குயத்தெருவில் இக் கோயில் காணப்படுகிறது: இதில் காணப்படும் சிலை ஒன்று இரண்டாக உடைந்து காணப்படினும் சோழரின் தொடக்ககாலச் சிற்ப பாணியை அறிந்துகொள்வதற்கு இது பெரிதும் உதவுகிறது. ஒரு மேடையின்மீது அமர்ந்துள்ள நிசும்பசூதினி வலக்காலைமடக்கி இடக்காலைத் தொங்கவிட்டுக் கொண்டு உள்ளாள். இவளுடைய சடைமுடி பாம்பிஞலாகிய குசபந்தமாய் உள்ளது. நான்கு கைகளை உடைய இத் தேவியார் மேல் வலக்கையில் சூலம் ஏந்தி அரக்கனைக் குத்தித்தள்ளும் நிலையில் அமைந்துள்ளாள். இரண்டு கைகளில் கத்தியும் கேடயமும் உள்ளன. அரக்கன் அவள் காலடியில் வீழ்ந்து கிடக்கிறுன். அவளுடைய கழுத்தில் தங்க மாலைகளும், காதில் அணிகளும் உள்ளன. இச் சிலையை அது அமர்ந்திருக்கும் மேடையோடு சேர்த்துக் கணக்கிட்டால் ஐந்து அடி எட்டு விரற்கிடை உயரம் உள்ளது. இச் சிலையே விசயாலயன் காலத்துச் சிறந்த சிற்பங்களுள் ஒன்றுகும்.

விசயாலயனை அடுத்துப் பட்டத்திற்குவந்த முதலாம் ஆதித்தன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட கோயில்களில் புதுமையானது கண்ணனூர் பலசுப்பிரமணியர் கோயில் ஆகும். இக் கோயிலில் உள்ள முருகன் கையில் சேவற்கொடி ஏந்தியுள்ளார். அவருக்கு மயில் ஊர்தி யாகும். ஆனுல் இக் கோயிலில் அவருடைய ஊர்தியாக யானை அமைக்கப்பட்டுள்ளது. யானையை ஊர்தியாகப் பெற்றுள்ள முருகன் கோயில் இது ஒன்றேயாகும். புறநானூற்றில் முருகனுக்கு யானை ஊர்தியாக உள்ளது என குறிக்கப்பட்டுள்ளது.[1] இக் கோயிலின் மூலவரான பாலசுப்பிரமணியரின் சிலை நின்ற கோலத்தில் உள்ளது. இதன் உயரம் மூன்றரை அடி. மேலேயுள்ள கைகளில் சக்தியாயுதமும், கண்மணி மாலையும் உள்ளன; கீழே உள்ள கைகளில் வலக்கை அவய முத்திரை காட்டியும், இடக்கை இடுப்பில் ஊன்றியும் உள்ளன. மார்பின் குறுக்கே சன்னவீரம் என்ற அணியும், தலையில் கரண்ட மகுடமும் காணப்படுகின்றன. முருகன் குழந்தையாகவும், தனித்தும், நான்கு கைகளுடனும் காணப்படும் சிறந்த காட்சியை இச் சிலையால் அறியலாம்.

முதலாம் ஆதித்தன் காலத்தில்கட்டப்பட்ட திருக்கட்டளையில் உள்ள சுந்தரேசுவரர் கோயில் சிற்பங்கள் திக்கு தேவர்களுக்கும், பரிவார தேவதைகளுக்கும் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாய் அமைந் துள்ளன. இக் கோயிலின் தெற்குத் திசையில் தட்சிணுமூர்த்தியும்,

1 'மணிமயி லுயரிய மாறு வென்றிப்
பிணிமுக வூர்தி யொண்செய் யோனுமென......' புறம்.56

மேற்கில் வராகமூர்த்தியும், வடக்கில் நான்முகனும், கிழக்கில் இந்திரனும் அமர்ந்துள்ளனர். சூரியன், சப்தமாதர்கள், கணேசன், சுப்பிரமணியன், சேட்டை, சந்திரன், சண்டீசன் ஆகிய ஏழு தேவதைகளுக்குரிய கோயில்கள் மூலக்கோயிலைச் சுற்றிலும் அமைந்திருப்பது இதன் சிறப்பாகும். இதிலுள்ள திரிபுராந்தகரின் சிலை நின்றவண்ணம் உள்ளது. இருகைகளிலும் படைகளை ஏந்தி, கைளில் வளைகளையும், காதில் குண்டலங்களையும், கழுத்தில் அட்டிகையும், வட்டுடையும் உடைய இச் சிலை பார்ப்பதற்குப் பால முருகனைபோல் உள்ளது. இதன் தலையில் உள்ள கிரீடம் கூம்பு வடிவில் ஆனது. இங்குள்ள மற்றொரு சிலை சேட்டாதேவியி னுடையது. இருகால்களையும் தொங்கவிட்டுக்கொண்டு, இடுப்புக்கு மேல் வெறும் மேனியோடு காணப்படும் இச் சிலையின் வலப் பக்கத்தில் நந்திதேவரும், இடப்பக்கத்தில் அச் சிலையைப்போன்ற மற்றொரு தேவதையின் உருவமும் அமைந்து காணப்படுகின்றன. வலக்கை அபய முத்திரை காட்டுகிறது, இடக்கை ஆசனத்தில் ஊன்றி நிற்கிறது. வலப்பக்கத்தில் தலைக்கு நேராக அன்னமும், விளக்கொன்றும் காணப்படுகின்றன.

முதலாம் ஆதித்தன் காலத்துக் கோயில்களில் காணப்படும் சிற்பங்களில் லால்குடியிலுள்ள சப்பரிஷீசுவரர் கோயிலிலுள்ள பிட்சாடணர் சிலை பளிங்குபோன்ற தூய்மைக்கும், கீழையூர் சோழீசுவரம் கோயிலிலுள்ள சந்திரசேகரர், சுப்பிரமணியர், நான்முகன் முதலிய சிலைகள் தூய்மைக்கும், அணி அழகிற்கும் எடுத்துக்காட்டுகளாய் உள்ளன. திருவெறும்பூரிலுள்ள ஆழ்வார் கோயிலில் காணப்படும் அரிஅரன் சிலை திருமாலையும், சிவனையும் இணைத்த கருத்தை வெளிப்படுத்தி நிற்கிறது. நின்றவண்ணமுள்ள இச் சிலையின் இடது பக்கத்துக் கைகளில் திருமாலின் படைகளும், வலப் பக்கத்துக் கைகளில் சிவனுரின் படைகளும் உள்ளன. இவ் வண்ணமே ஆடை அணிகலன்களும், மற்றச் சின்னங்களும் அமைந் துள்ளன. முதலாம் ஆதித்தன் காலத்துக் கோயில்களில் காணப் படும் சிலைகளில் குறிப்பிடத்தக்கவை நான்முகன் சிலைகளும், மாதொருபாகன் சிலைகளும் ஆகும். இவையே இவனுடைய கோயில்கள் எல்லாவற்றிலும் காணப்படுகின்றனவெனினும் பொருந்தும். நாம் ஏற்கெனவே கீழையூரில் உள்ள நான்முகனைப் பற்றிக் கூறினோம். இதைப்போலவே கும்பகோணம் நாகேசுவரன் கோயிலிலும், கண்டியூரிலுள்ள கோயிலிலும், கிளியனூர் கோயி லிலும், தக்கோலம் கோயிலிலும், பிற கோயில்களிலும் நான் முகனின் சிலைகள் காணப்படுகின்றன. இவை ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு வகையில் வனப்புடையனவாய் உள்ளன. இதைப் போலவே மாதொருபாகன் சிலை கும்பகோணம், கண்டியூர், திருப்

புறம்பயம் முதலிய இடங்களில் காணப்படுகின்றன. இவை எல்லாவற்றிலும் நந்தியின் உருவம் காணப்படுகிறது. கண்டியூரில் மாதொருபாகன் ஆசனத்தில் அமர்ந்து இடக்காலே மடக்கி ஊன்றியுள்ளார். வலப்புறம் சாய்ந்து நந்தியின் கழுத்தில் வலக்கையை ஊன்றியுள்ளார். நந்தி பின்புறம் தலைகுனிந்து படுத்துள்ளது. பிறவிடங்களில் உள்ள மாதொருபாகன் சிலையும், நந்தியும் நின்ற வண்ணம் காணப்படுகின்றன. முதலாம் ஆதித்தன் காலத்துச் சிலைகளில் மிகவும் வனப்புமிக்கதாய் காணப்படுவது கொற்றவையின் சிலையாகும். கூம்புபோன்ற அணி அழகுடைய கிரீடத்தையும், நான்கு கைகளையும், கழுத்திலும், கைகளிலும், மார்பிலும் அணிகலன்களையும் உடையதாய்க் காணப்படும் கொற்றவையின் சிலை, கண்டியூரிலும், திருவல்லத்திலும் காணப்படுகின்றன. சங்கு சக்கரத்தையும், பிற படைகளையும் ஏந்தியுள்ள கொற்றவையின் ஆடை அணிகளை ஒத்துள்ளன. அங்குக் காணப்படும் மார்பு கச்சையும் அவற்றிற்கிடையே வயிற்றளவில் தொங்கும் மணி மாலையும், இவற்றில் மிகச் சிறப்பாக அமைந்துள்ளன. திருவல்லத்திலுள்ள கொற்றவையின் மேலிரு கைகளிலுள்ள படைகளின் முனைகளிலிருந்து தலையில் உள்ள கிரீடத்தின்முனையில் பின்புறத்தில் சேர்த்து இணைத்தாற்போன்ற சடை அலங்காரம் காணப்படுவது ஒரு புதுமையாகும். இதைப்போலவே தக்கோலம், திருவல்லம் ஆகிய இடங்களிலுள்ள தட்சிணாமூர்த்தியின் சிலைகள் ஆதித்தன் காலத்துப் பிற தட்சிணாமூர்த்தி சிலைகளைவிடத் தூய்மைக்கும், நுணுக்கத்திற்கும் பெயர் பெற்றனவாய் உள்ளன. இதுவரை சோழர் சிற்பக்கலையில் சிறப்புற அமைந்து காணப்படாத அளவிற்குத் தக்கோலத்திலுள்ள கணேசர் சிலையும், திருமால் சிலையும் காணப்படுகின்றன. ஆக முதலாம் ஆதித்தனின் தொடக்கக் காலத்தை விட அவன் பிற்காலத்துக் கோயில்களில் காணப்படும் சிலைகளில் தூய்மையும், கம்பீரமும், பாவனைகளும், நுணுக்கமும் தெளிவாகக் காணப்படுகின்றன. அணிகள், ஒப்பனைகள் ஆகியவையும் அதிகம் காணப்படுகின்றன. புதிதாகக் கணேசர் முக்கியதுவம் அளிக்கப்பட்டுள்ளார்.

தெய்வத்திருமேனிகளேயன்றி சோழ அரசர்களின் உருவச் சிலைகளையும், அரசியரின் உருவச்சிலைகளையும் கோயில்களில் படைக்கும் வழக்கத்தை முதலாம் ஆதித்தன் காலத்தில் தெளிவாகக் காணலாம். எடுத்துக்காட்டாகக் குடைந்தையிலுள்ள நாகேசுவரர் கோயிலில் சோழ அரசர்களின் சிலைகளும், அரசியரின் சிலைகளும் மணிமுடிதரித்துக் காணப்படுகின்றன. இதே கோயிலில் சோழ அரசர்களின் சிலைகள் அடியார்களைப் போலவும் காட்சி அளிக்கின்றன, எனவே புரவலரின் உருவச்சிலைகளைக் கோயிலில்

படைக்கும் வழக்கம் சோழர் காலத்தில் சிறப்புற அமைந்தது என்பதையும் இவ் வழக்கம் பிற்காலப் பாண்டிய மன்னர்கள், விசய நகர மன்னர்கள், நாயக்க மன்னர்கள் முதலியோரின் காலங்களில் மேலும் முகாமைப்பெற்றது என்பதையும் அறிகிறோம். பல்லவர் காலத்தில் சோமாஸ்கந்தர் உருவம் சிறப்புடையதாகக் கருதப் பட்டது. அதைப்போலவே முதலாம் ஆதித்தன் காலத்தில் நான் முகனும், மாதொருபாகனும் சிறப்புடையவர்களாகக் கருதப் படுகிறார்கள்.

முதலாம் ஆதித்தனுக்குப் பிறகு சோழர் சிற்பக்கலை மேலும் சிறப்புடையதாய் வளர்ச்சி அடைந்தது. முதலாம் பராந்தகன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட கோயில்களில் சிவபெருமானின் பல்வேறு திருவுருவங்களும் எழிலுடன் காணப்படுகின்றன. இவற்றுள் மிகவும் சிறப்பானவையும் குறிப்பிடத்தக்கவையும் சிவனார் லிங்க மூர்த்தியாக உள்ள சிற்பங்களும், கொற்றவையின் கம்பீரத் தோற்றங்களும் ஆகும். கீழப்பழுவூர்க் கோயிலில் உள்ள கோட்டம் ஒன்றில் லிங்கத்தின் நடுவில் நான்கு கைகளுடனும் திருமுடியும் பல ஆபரணங்களுடனும் காட்சி அளிக்கும் லிங்க மூர்த்தியைக் காண்கிறோம். பல்லவர் காலத்தில் குடிமல்லம் லிங்கம் சிறப் புடையது எனக் குறிப்பிட்டோம். அதைவிடக் கலைத்திறனிலும் நுணுக்கத்திலும் சிறப்புடையதாய்க் காணப்படுவது கீழப்பழுவூர் லிங்கமாகும். இதைவிடச் சற்று மேம்பட்டும் வேறுபட்டும் காணப் படும் மற்றோர் லிங்கம் புள்ளமங்கை பிரமபுரீசுவரர் கோயிலில் உள்ளதாகும். இதில் உள்ள லிங்கத்தின் நடுவில் சிவன் இரண்டு கைகளுடன் நின்றவண்ணம் உள்ளார். இடக் கையை இடுப்பில் ஊன்றி வலது கையில் அபய முத்திரையைக் காட்டுகிறார். லிங்கத்தின் முனையில் நான்கு கைகளை உடைய பறக்கும் தேவதை யின் உருவமும் அடியில் கவிழ்ந்து படுத்துள்ள மனிதனின் பாதி உருவமும் காணப்படுகின்றன. இவ்விரு உருவங்களும் கீழப்பழுவூர் லிங்கத்தில் தெளிவற்ற சிறு சின்னங்களாகப் பொறிக்கப் பட்டுள்ளன. பொதுவாக முதலாம் பராந்தகன் காலத்துக் கோயில் களில் புள்ளமங்கையில் உள்ள கோயில் சிற்பகலைக்கு ஓர் எடுத்துக் காட்டாக அமைந்துள்ளது. இதிலுள்ள கணேசருடைய சிலைக்கு மேல் வட்டவடிவிலான குடையும் பின்புறத்தில் உயரமான ஆசனமும் செதுக்கப்பட்டுள்ளது ஒரு சிறந்த படைப்பாகும். சிலைகள் அமைந்துள்ள கோட்டத்தின் இருபக்கத்திலும் வேறு சில உருவங்கள் ஒன்றேபோல் அமைந்து காணப்படுவதும் மற்றோர் சிறப்பாகும். இவனுடைய காலத்திலும் கொற்றவையின் சிலைகள் சிறப்புறச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. கீழப்பழுவூரில் உள்ள கொற் றவை எருமைக்கடாத் தலையின்மீது எட்டுக் கைகளுடன் நின்ற

வண்ணம் காட்சி அளிக்கிறாள். இதைவிடச் சிறப்பாக இதேபோன்று புளளமங்கையிலும் காட்சிஅளிக்கிறாள். திருக்கழுக்குன்றத்தில் திருமூலஸ்தானக் கோயிலில் காணப்படும் கொற்றவை நான்கு கைகளுடன் காட்சி அளிப்பதோடு இடக்காலை எருமைக்கடாத் தலையின்மீது ஊன்றி வலக்காலை மடக்கி ஒரு சாதாரண தேவதை போல் காட்சி அளிக்கிறாள். முதலாம் ஆதித்தன் காலத்துக் கொற்ற வையின் சிலைகள் சாதாரண பீடத்தின்மேல் அழகு தேவதைகளாய் அமர்ந்திருக்க முதலாம் பராந்தகன் காலத்துக் கொற்றவையின் சிலை போர் மங்கையின் உண்மையான தோற்றத்துடன் காட்சி அளிக்கின்றது. கைகளில் படைகளை ஏந்தி எருமைக்கடாவின் தலைமீது நிற்கும் கோலம், போர் மடந்தையின் உண்மை உருவைக் காட்டுகிறது. முதலாம் பராந்தகன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட திருநாவலூர்த் திருத் தொண்டீசுவரம் உடையார் கோயிலில் காணப்படும் பிட்சாடணர் திருவுருவம் மிகச் சிறந்த வேலைப்பாட் டிற்கு எடுத்துக்காட்டாய்த் திகழ்கிறது. நான்கு கைகளையும் நான்கு விதமான பாணியில் வைத்துள்ள இச் சிலை சோழர் காலத்து பிட்சாடணர் மூர்த்தியின் புதுமையான சிலையாகும். இதைப் போலவே இங்குள்ள சுந்தரமூர்த்தி நாயனார், பரவை நாச்சியார், சங்கிலி நாச்சியார், நரசிங்கமுனையரையர் ஆகியோருடைய சிலை களும் மிக உயர்ந்த வேலைப்பாடுடைய உலோகச் சிலைகளாகும். முதலாம் பராந்தகன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட சிதம்பரத்திற்கு அருகிலுள்ள எறும்பூர் கடம்பவனேசுவரர் கோயிலில் உள்ள சிலைகள் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும். இதிலுள்ள தட்சிணாமூர்த்தி ஆசனத்திலமர்ந்து வலக்காலைத் தொங்கவிட்டு இடக்காலை மடக்கி வலக்கால் தொடையின்மீது வைத்து யோகத்தில் அமர்ந்துள்ளார். சிவனும், நான்முகனும் தாமரை ஆசனத்தில் அமர்ந்து யோகத்தில் ஆழ்ந்துள்ளனர். இருகால்களையும் மடக்கி ஒன்றன்மேல் ஒன்றை வைத்துக்கொண்டும் இருகைகளையும் மடக்கி உள்ளங்கைகள் ஒன்றன் மேல்ஒன்று படியும்படியும் அமர்ந்துள்ள இவர்களின் யோக நிலை சோழர் சிற்பக்கலையில் யோகத்தை வலியுறுத்தும் ஒருசிறந்த கட்டமாக அமைந்துள்ளது. இம் மூன்று சிலைகளுக்கும் நன்னான்கு கைகள் உள்ளன என்பதும் குறிப்பிடத்தக்கதாம். இக் கோயிலின் மற்றொரு சிறப்பு எட்டு பரிவாரத் தேவதைகளைப் பெற்றிருப்ப தாகும்.

முதலாம் பராந்தகனை அடுத்து அரசுகட்டிலேறிய சுந்தர சோழன் இரண்டாம் பராந்தகன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட கோயில் களில் சிறந்தது கொடும்பாளூர் மூவர் கோயிலாகும். இதில் உள்ள தேவக்கோட்டங்களில் காணப்படும் சிலைகள் புகழ்பெற்றனவாக உள்ளன. அவற்றுள் பெரும்பான்மையானவை சிவனாரின் உருவங் களாகும். பார்வதியும், இந்திரனும்கூட காணப்படுகின்றனர்.

சிவன் நான்கு கைகளுடன் நிற்கும் கங்காதரமூர்த்தியின் சிலை இவற்றுள் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். அடுத்து திரிபுராந்தகர் சிலையும் திரிபுரசுந்தரியின் சிலையும் சிறப்புடையனவாகும். நந்தி பின்புறம் நிற்கத் தனது வல மேல்கையை மணிமுடிக்குமேல் உயர்த்தி, புரிசடை ஒன்றை விரலில் சுற்றி இழுத்துநிற்கும் கங்காதர மூர்த்தியின் உருவம் பல்லவர் உருவங்களைவிடச் சிறியதாகவும்எளியதாகவும் காணப்படுகிறது.

முற்கால சோழர்களில் கடைசி அரசர்கள் காலத்திலும் சிற்பக்கலை சிறப்புடன் திகழ்ந்ததை அறிகிறோம். இரண்டாம் ஆதித்தன் காலத்தில் மாயூரத்திற்கு அருகிலுள்ள புஞ்சை என்னும் ஊரில் கட்டப்பட்ட நல்துணை ஈசுவரன் கோயில் சிற்பங்கள் இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாய்த் திகழ்கின்றன. இக் கோயிலில் உள்ள தேவ கோட்டங்களில் காணப்படும் சிலைகளில் புதுமையானது அகத்தியருடைய சிலையாகும். தெற்கில் கணபதி, அகத்தியன், தட்சிணாமூர்த்தி ஆகியோரின் சிலைகளும், மேற்கில் லிங்கமூர்த்தியின் சிலையும், வடக்கில் நான்முகன், கொற்றவை ஆகியோரின் சிலைகளும் காணப்படுகின்றன. கணபதி, தாமரை ஆசனத்தில் அமர்ந்து இடக்காலை மடக்கி, வலக்காலை ஆசனத்தின் மேல் ஊன்றிக் காணப்படும் காட்சி சிறப்புடையது. குட்டை வடிவிலான அகத்தியர் யோகநிலையில் அமர்ந்துள்ளார். இடக்காலை மடக்கி, வலக்காலைத் தொங்கவிட்டுக்கொண்டு வலக்கையில் அவய முத்திரையைப்போன்று கொடுங்கையை மடக்கிக் காட்டியும், இடக்கையை உயர் ஆசனத்தில் வைத்தும் தாடியும் சடைமுடியும் கொண்டு திகழும் அகத்தியருக்குப் பெரிய தொப்பையும் பூணூலும், கண்மணி மாலைகளும் காணப்படுகின்றன. தேவக் கோட்டங்களுக்கு மேலுள்ள மகர தோரணங்களின் நடுவில் கலியாணசுந்தரர், லிங்கமூர்த்தி, மாதொருபாகன், நான்முகன், காளி, கொற்றவை, கணபதி ஆகியோரின் சிலைகள் காணப்படுகின்றன. லிங்கத்தின் நடுவில் நான்கு கைகளுடன் காணப்படும் லிங்கமூர்த்தி புள்ளமங்கை, கீழப் பழுவூர் ஆகிய இடங்களில் உள்ளதைவிடச் சிறப்பாகவும் கலை நுணுக்கத்துடனும் அமைக்கப்பட்டுள்ளார். லிங்கத்தின் முனை அழகிய பூமுனை மொட்டு போலும் சுற்றிலும் வளையம் போன்ற தடயத்துடனும் காணப்படுகிறது. பிற உறுப்புகளும், அணிகலன்களும் தெளிவாகவும் அழகுடனும் காணப்படுகின்றன. இதிலுள்ள கொற்றவையின் உருவம் புதுமையானது. அவளது வலத் தோளுக்குமேல் வாயைத் திறந்து கொண்டுள்ள அரிமாவின் உருவமும், இடத் தோளுக்குமேல் மான் போன்ற விலங்கின் உருவமும் காணப்படுகின்றன. மேல் இரு கைகளிலும் படைகளை ஏந்தியும், கீழ் வலக் கையில் அவய

முத்திரையைக் காட்டியும், இடக் கையை இடுப்பின்மீது வைத்தும் எருமைக்கடாத் தலையின்மீது நிற்கும் கொற்றவையின் இடுப்பிலும் கைகளிலும், தோட்பட்டைகளிலும், காதுகளிலும், கழுத்திலும், மார்பிலும் பல்வேறு அணிகலன்களை அணிந்துள்ளாள். மார்பில் அணிந்துள்ள மணிமாலை கச்சையினோடே வயிறுவரை (உதர பந்தம்) வந்து, வயிற்றின் இரு பக்கங்களிலும் இரண்டு சரங்களாகப் பிரிந்து, நடுவில் குஞ்சம்போல் அழகாகக் காட்சியளிக்கின்றது. தோள் பட்டையில் உள்ள அழகிய வங்கியும், காதிலுள்ள வளையமும் தனி அழகுடையவை. அழகிய மணிமுடியைத் தரித்துள்ள. கொற்றவையின் காலடியில் இரண்டு பத்தர்கள் காணப்படுகிறன்ர். வலப்புறம் உள்ள பத்தன் தன் தலையை வெட்டிக்காவு கொடுக்க அணியமாகின்றான். இதுபோன்ற கொற்றவையின் சிலைகளைப் பல்லவர் காலத்திலும் காண்கின்றோம். ஆயினும், இதில் காணப் படும் அணிகலன்களும் எடுப்பான அழகிய தோற்றமும் அவற்றில் இல்லை. இதைப்போலவே இங்குள்ள நான்முகன் பல்வேறு அழகிய அணிகலன்களுடன் காட்சி அளிக்கின்றார். நான்கு தலைகளுக்கும் சேர்ந்தாற்போல் மிக உயரத்தில் அமைந்துள்ள மகுடமும், வலத் தோட்பட்டையில் அமைந்துள்ள உடுக்கைப்போன்ற உறுப்பும் இச் சிலையில் குறிப்பிடத்தக்க சிறப்புகளாகும்.

இரண்டாம் ஆதித்தனுக்குப் பிறகு ஆண்ட உத்தம சோழ மதுராந்தகன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட கோனேரிராசபுரம் உமா மகேசுவரி கோயிலிலும் காணப்படுகிறது. ஆனால் கோனேரிராச புரத்திலுள்ள அகத்தியரின் உருவச்சிலை சற்றுக் கடூரமாகக் காணப் படுகிறது. சடைமுடியும், தாடியும் இதில் நீண்டு காணப்படுவ தோடு, தொப்பை இரு பகுதிகளாகப் பிரிந்து, விரிந்துள்ளது. இது பார்ப்பதற்குத் தனியாக ஒரு கலயத்தை வயிற்றோடு ஒட்டி வைத் தாற்போன்று காட்சி அளிக்கின்றது. சடைமுடி மேலே தூக்கிக் கட் டப்பட்டு அடியில் சடைபுரியால் மூன்று சுற்றுகளாய் இருக்கக் கட் டப்பட்டுள்ளது. இச் சிலை புஞ்சையில் உள்ளதுபோல் அழகாகவும் தெளிவாகவும் காணப்படவில்லை. முற்காலச் சோழர் கலையில் முதன்முதலாக இவன் காலத்தில்தான் சிவனார் இடக்காலைத் தூக்கி ஆனந்தத் தாண்டவமாடும் சிலையைக் கோனேரிராச புரத்தில் காண்கிறோம். வலக் காலை அரக்கன்மீது ஊன்றித் தன் சடை இருமருங்கிலும் விரிந்து பறக்க வேகமாக நடனமாடும் இக் கூத்தரசர் நான்கு கைகளுடன் காட்சி அளிக்கிறார். இவன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட செம்பியன் மாதேவி என்னும் ஊரில் உள்ள கைலாசநாதர் கோயிலில் காணப்படும் மாதொருபாகன் சிலையும், கொற்றவையின் சிலையும் குறிப்பிடத் தக்கனவாகும். மதுராந்தகனின் தாயான செம்பியன் மாதேவி என்பவள் இளமை

யிலேயே கைம்பெண் ஆகியபின் கட்டிய பல்வேறு கோயில்களில் அவள் பெயராலேயே வழங்கும் இவ்வூரின் கோயில், வரலாற்றில் இடம்பெற தக்கதாகும். இதில் காணப்படும் கொற்றவை வழக்க மாகக் கைகளில் படைகளைத் தாங்கி எருமைக்கடாத் தலையின்மீது நிற்கிருள். வழக்கமாகக் காணப்படும் சோழர்களின் அணிகலன்கள் யாவும் இச் சிலையில் காணப்படுகின்றன. முற்காலச் சோழர்களின் காலத்தில் வளர்ந்த சிற்பக் கலையின் முதிர்ந்த தன்மைகளைப் பொற் காலச் சோழர்களின் கோயில்களில் மேலும் சிறப்புற்றுத் திகழ் வதை அடுத்துக் காண்போம்.

சோழர் கட்டடக்கலையின் பொற்காலத்தில் ஏறக்குறைய கி.பி. 1009-ல் கட்டி முடிக்கப்பட்ட தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயிலையும், இதற்குப் பின்னர் கட்டப்பட்ட கங்கைகொண்ட சோழபுரத்துக் கோயிலையும் கொண்டு அறியலாம். தஞ்சைப் பெருவுடையார் கோயில் பரந்த வெளியில் கட்டப்பட்ட சிறந்த கட்டட அமைப்புக்கும், சிற்பச் சிறப்பிற்கும், ஓவிய வளத்திற்கும் பெயர் போனதாகும். இதன் கருவறையில் உள்ள மிகப்பெரிய லிங்கமே ஒரு சிறந்த கலைப்பெட்டகமாகும். கருவறையின் நுழை வாயிலில் அமைக்கப் பெற்றுள்ள வாயில் காவலர்களின் கம்பீரத் தோற்றம் குறிப்பிடத் தக்கதாகும். இவையாவற்றையும் விடச் சிறப்புடையதாய் அமைந்திருப்பது ஒரே கல்லினுல் ஆன நந்தியின் உருவமாகும். இக் கோயில் முழுவதுமே கருங்கல்லினுல் கட்டப் பட்டு இருப்பதும், ஒவ்வொரு பகுதியும் ஒரு சிறந்த கலைக் கூட மாய்த் திகழ்வதும் வியக்கத்தக்க ஒன்ருகும். தென்னக வரலாற் றில் ஒரு சிறந்த பண்பாட்டிற்கும், நாகரிக வளர்ச்சிக்கும் எடுத்துக்காட்டாய்த் திகழ்வது சோழரின் கற்சிற்பங்களே. அத் தகைய கற்சிற்பங்களுக்குத் தலைசிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளையும் சிறப்பாகக் கூத்தரசரின் உருவத்தையும் தஞ்சைப் பெரியகோயிலில் காணலாம். உலகப் புகழ் பெற்ற வெண்கலச் சிலைகளைச் செய்து கலை உலகிற்கு ஆக்கம் அளித்தவர்கள் சோழ அரசர்களே ஆவர். அத்தகைய சிலைகள் பல தஞ்சைக் கோயிலில் இருந்ததாகக் கல் வெட்டுகளிலிருந்து அறிகிருேம். சைவ சமயத் தொல் கதைகளை விளக்குகின்ற செப்புத் திருமேனிகளும், புரவலர், அடியார்கள் முதலியோர்களுடைய திருமேனிகளும் இக் கோயிலில் இருந்ததாக அறிகிருேம். ஆனுல் இன்று அவற்றுள் பெரும்பாலானவை காணப்படவில்லை. சிவபெருமானுடைய பல வேறு உருவங்களில், நான்முகன், அன்னையர் எழுவர், திருமால், திருமகள், பூதேவி, இராமன், சீதை, சைவ நாயன்மார்கள், காளிங்கன் தலையில் நடனமாடும் கண்ணன், சீதை, இராமன் ஆகியோரின் தொண்டர் கள் முதலியோருடைய வெண்கலச் சிலைகள் தமிழகக் கலைஞர்

களின் கைத் திறனுக்கு மிகச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாய்த் திகழ்கின்றன. சைவ நாயன்மார்களுள் சம்பந்தருடைய சிலையே எண்ணிக்கையில் அதிகமாக உள்ளன. மேலும் இச் சிலையே எல்லாவற்றிலும் சிறந்த வேலைப்பாட்டுடன் காணப்படுகிறது.

இச் சிலைகளுள் தலையாய சிறப்புடையது ஒரு வட்டத்திற்குள் ஆனந்தக் கூத்தாடும் கூத்தரசர் சிலையாகும். இக் காட்சி மிகப் பெரிய தத்துவத்தை விளக்குவதாய் உள்ளதுஎன்பதைச்சைவசமய தத்துவத்தால் அறிகிறோம். சோழர் காலச் சிலைகள் அனைத்திலுமே நாம் காணுகின்ற லயம், உவகை, உணர்ச்சி முதலியவைகள் இச் சிலையில் ஒருங்கே பொருந்தி இருப்பதை அறிகிறோம். ஆடலரசரின் களிநடனம் உலக உயிர்களை ஆக்குவதையும், அழிப்பதையும் மையமாக்க கொண்டுள்ளது; அவருடைய இடக்கையில் உள்ள நெருப்பு உலகத்திற்கு உயிர் ஊட்டுகிறது; பின்னர் அதுவே உலகத்தை அழிக்கிறது; பிணங்களின் மீது நின்று ஆடுகின்ற பெருமான் பின்னர் உயிர்களுக்கு அபயமளித்துக் காப்பதைக் குறிப்பதே அவருடைய வலக்கை காட்டும் அவய முத்திரையாகும்; ஆகவே ஆடலரசரின் தத்துவம் ஆண்டவன் சாவைப் பார்த்தும்; புன்னகை புரிகிறான், வாழ்வைப் பார்த்தும் புன்னகை புரிகிறான் என்பதும், அவனுடைய புன்னகை சாவாகவும் வாழ்வாகவும் இருக்கிறது என்பதுமேயாகும். கலை நுணுக்கத்தின் அடிப்படையை நோக்கும் போது ஒரு வட்டத்திற்குள் நடனமாடும் சிவனாரின் கைகளில் ஏந்தியுள்ள படைகளும், இசைக் கருவியும், தீச்சுடரும், விரிந்த சடையும், அதில் கங்கையும், சந்திரனும், பிறவும் அமைந்துள்ள பாணியும், அவர் காலடியில் மிதிபடும் அரக்கனும், அவனுடைய முகபாவனையும் பிறவும் வியப்பிற்குரியனவாகும். கைகளிலும், கழுத்திலும், தலையிலும் உள்ள அணிகலன்களும், காலில் உள்ள தண்டைகளும் சோழர் கால அணிகலன்களை நினைவூட்டுவதோடு வேகமாக நடனமாடும்போது அவை எழுப்பும் ஒலியும் நம் கற்பனைக்காதில் விழுகிறது. வேகமாக நடனமாடும் போது உடல் உறுப்புகளும் ஆடையும், சடைமுடியும் எவ்வாறு அசைந்தாடும் என்பதனை கலைஞன் இச் சிலையில் உயிரோட்டமாய்ப் படைத்துள்ளான்.

இராசராசனுடைய மகனான இராசேந்திரன் கங்கை கொண்ட சோழபுரத்தில் கட்டிய கோயில் தஞ்சைக் கோயிலைப் பெரிதும் ஒத்துள்ளது. மைசூரை ஆண்ட கங்கர்களை வென்ற பின் அதன் நினைவாகக் கங்கை கொண்ட சோழபுரத்தை அவன் நிறுவினான் என்றும், வடநாட்டின் மீது போர் தொடுத்து வெற்றி கண்டபின் கங்கை நீரைக் கொணர்ந்து இந் நகரைத் தூய்மைப் படுத்தியதால்

அதன் வழி இது கங்கை கொண்ட சோழபுரம் என்று அழைக்கப் பட்டதென்றும் கூறுகின்றனர். பதினாறு மைல் நீளமுள்ள கரையை உடைய ஒரு ஏரியை வெட்டி அதில் கங்கை நீரை பொழிந்தான் என்றும் கூறப்படுகிறது. இக் கோயிலில் உள்ள மூலவரும் தஞ்சைப் பெரிய கோயிலில் உள்ள மூலவரைப் போலவே ஒரே கல்லினால் ஆன லிங்கமூர்த்தியாவார். இந்த லிங்கத்தின் உயரம் முப்பது அடியாகும். இக் கோயிலின் சுவர்களில் உள்ள சிற்ப அணிகள் இக்காலத் தென்னகக் கட்டடக் கலையில் ஒரு சிறந்த மறுமலர்ச்சியை ஏற்படுத்தியவை ஆகும். இச் சிற்ப அணிகளை சாவகத்தில் உள்ள போரோபுதூர்ச் சிற்ப அணிகளோடு ஒப்பிட்டு நோக்கும் போது இராசேந்திரன் காலத்தில் சோழர் கடற்படை பெற்றிருந்த வலிமையையும், அவர்கள் கடல்கடந்து சென்று தூரக் கிழக்கு நாடுகளில் தங்கள் நாகரிகத்தையும், சமயத்தையும், கலைகளையும் வளர்த்த பாங்கினையும் நன்கு அறியலாம். போரோ புதூரில் உள்ள பெரம்பானம் என்னுமிடத்தில் கட்டப்பட்டுள்ள சிவன் கோயிலில் உள்ள சிற்பங்களும், கங்கை கொண்ட சோழ புரத்துக் கோயில் சிற்பங்களும் அமைப்பில் ஒரேவிதமாய் உள்ளன. பெரம்பானம் கோயிலின் கருவறையில் ஒன்பதடி உயரம் உள்ள சிவபெருமானின் உருவம் உள்ளது. இது தமிழரின் பாணியையும், சாவகப் பாணியையும் பெற்று விளங்குகிறது. இதைப் போலவே எண்ணிறந்த பல சிலைகள் சாவகம் முழுவதும் தமிழர்களின் கலை உணர்வை விளக்கி நிற்கின்றன.

கங்கை கொண்ட சோழபுரத்து கோயிலின் வடப்புறச் சுவரில் காணப்படும் சிவபெருமானின் சிலையைச் சிறப்புடைய கலைத் திறனுக்கு எடுத்துக் காட்டாய்க் கூறலாம். இதில் சிவனார் ஆடலரசனாகக் காட்சி அளிக்கிறார். அழகிய மாடக்கோயில் அருகில் காணப்படும் இவர் தமது இடக் காலைத் தூக்கிமடித்து வலக் காலை அரக்கன் மீது ஊன்றி, வல மேல் கையில் உடுக்கை யையும், பிற கைகளில் படைகளையும் ஏந்திக் களிநடனம் புரிகிறார். மாடக் குழியில் கல்லால் செதுக்கப்பட்டுள்ள இச் சிலை உலோகத்-தால் ஆன சிலைக்கு எவ்வகையிலும் குறைந்ததாய்க் காணப்பட வில்லை. இதே வடபுறச் சுவரில் மற்றொரு மாடக்குழியில் சிவனும் பார்வதியும் இணைந்து காணப்படும் காட்சி மிக அழகாகச் செதுக்கப் பட்டுள்ளது. சோழர் காலச் சிற்பங்களில் ஆடலரசரின் சிலைகள் தனித் தன்மை வாய்ந்தவைகளாய்க் காணப்படுகின்றன. குறிப்பாக உடல் அமைப்பு, தலை அமைப்பு, முக பாவனைகள் ஆகியவை சிறப்பாக அமைந்துள்ளன. இத்தகைய சிலைகள் சாவகத்திலும் இல்லை என்பது சில கலைஞர்களின் கருத்தாகும். இவைகளைத் தவிர கணேசர், சண்டிகேசர் முதலியோரின் சிலை

களும், தேவதைகளின் சிலைகளும், பூதக்கணங்களின் சிலைகளும், அரக்கர்களின் சிலைகளும் பிறவும் இக் கோயிலில் காணப்படுகின்றன.

மேற் கூறிய இருபெரும் கோயில்களை அடுத்து சிற்பக் கலைக்குப் பெயர் பெற்றதாய் விளங்கும் மற்றொரு சோழர் கோயில் தஞ்சை மாவட்டத்திலுள்ள தாராசுரம் அயராவதி ஈசுவரர் கோயிலாகும். இரண்டாம் இராசராசன் காலத்தில் கட்டப்பட்ட இக் கோயிலில் உள்ள சிற்பங்களும் இக் கோயிலின் அமைப்பும் கங்கை கொண்ட சோழபுரத்துக் கோயிலைப் பெரிதும் ஒத்துள்ளன. இதில் காணப் படும் சிற்பங்களில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத் தக்கது இராவணன் தவமாகும். இதில் காணப்படும் தூய்மையும், அணி அழகும் பிற்கால சோழர் கலையின் வளர்ச்சிக்கு ஒரு சிறந்த எடுத்துக் காட்டாய் உள்ளன, கும்பகோணத்திற்கு அருகில் திருபுவனத் திலுள்ள கம்பகரேசுவரர் கோயில் மேற்கண்ட பாணியில் மூன்றும் குலோத்துங்கன் காலத்தில் கட்டப்பட்டது. இதிலுள்ள சிற்பக்கலையும் மேற்கண்ட கோயில்களில் உள்ளதைப் போலவே சிறப்புடையதாய் விளங்குகிறது.

சோழர் காலச் சிற்பக் கலையின் முதிர்ந்த வளர்ச்சியைப் பிற் காலத்தில் பாண்டியராலும், விசயநகர மன்னர்களாலும், நாயக்க மன்னர்களாலும் வளர்க்கப் பெற்ற கருவூலத்தில் காணலாம். சுற்றுச்சுவர்களிலும், உட்புறத்திலும் சிற்பங்களைச் செதுக்கியும், வெண்கலச் சிலைகளை வடித்தும் புகழ்பெற்ற சோழர்களின சிற்பக் கலையைப் பின்பற்றி இவற்றின் ஒட்டு மொத்தமான உருவங்களைத் தனித் தூண்களிலும், திருமணக் கூடங்களிலும் படைத்துப் புகழ் பெற்ற விசயநகரமன்னர்களையும், நாயக்கர்களையும் கண்டு வியப்போம்.

இயல் 9

விசயநகரப் பாணிச் சிற்பங்கள்

சோழர்களுக்குப் பிறகு தமிழகத்தில் சிறப்புற்று விளங்கிய பாண்டியர்கள் காலத்தில் கட்டடக்கலை ஒருவிதப் புதிய மாதிரியில் வளர்ச்சியடைந்தது. திருச்சுற்று மாளிகைகள், அலங்கார மண்டபங்கள், ஒற்றைக் கல்லினுலான மாபெரும் தூண்கள், பெரிய அளவிலான சிற்பங்கள், சிற்ப அணிகள் ஆகியவை பாண்டியர் காலக் கலையில் குறிப்பிடத்தக்க சிறப்பு உறுப்புகள் ஆகும். இவை யாவற்றிலும் மேலானவைகளாகக் குறிப்பிடத்தக்கவை வானுயர்ந்த கோபுரங்களும் தோரண வாயில்களுமாகும். இவற்றில் ஒருங்கிணைந்த கலையழகு பிரதிபலிக்குமாறு சிற்பங்கள் அமைந்திருந்தன. தூண்களிலும், திருச்சுற்று மாளிகையின் உட்புறங்களிலும், கூரைகளிலும், மூலைகளிலும், மேற்புறங்களிலும், இடத்திற்கும், முகாமை உறுப்பிற்குமேற்றவாறு சிறிய பெரிய சிற்ப அணிகள் செதுக்கப்பட்டன. தூண்களின் தலைப்புகள் கிரேக்கபாணியில் 'தோரிக்' எனப்படும் மாதிரியிலான உருவமைப்புச் சிறப்புற்றுக் காணப்படுகிறது. அதாவது இதில் மலர் வடிவிலான உருவமும், சுருள் வடிவிலான முனையும் இடம்பெற்றன. தூண்களிலுள்ள போதிகைப் பகுதியில் தொங்கிக் கொண்டு காணப்படுவது போன்ற வளைவடைப்பும் பாண்டியர்காலச் சிற்பக்கலையில் ஒரு புதிய பாணியாக அமைக்கப்பட்டுள்ளது. பலகை தூணின் முகாமைப் பகுதியைப்போல் மிகப்பெரிய அளவில் காணப்பட்டது. பொதுவாகப் பாண்டியர் தூணில் காணப்படும் பலகை இரண்டு விரற்கடை கனமும், நாலரையடி குறுக்களவுமுள்ளதாக மிகப் பெரிய அளவில் செதுக்கப்பட்டது. சுருங்கக்கூறின் சோழர்களுக்கும், விசயநகர மன்னர்களுக்கும் இடையில் வளர்ந்த பாண்டியக்கலை ஒரு 'மாற்றுக்கால கலையாக'வே காணப்பட்டது எனலாம். சோழர் காலத்தில் மிகச்சிறிய அளவினதாகக் காணப்பட்ட சிற்பங்கள் பாண்டியர் காலத்தில் பெரிதாக வளர

ஆரம்பித்து விசயநகர மன்னர் காலத்தில் பெருமளவில் வளர்ந்து தெளிவாகக் காட்சியளித்தது. இதற்கொரு சிறந்த எடுத்துக் காட்டாகவும், காலத்தைக் கணிக்கும் கருவியாகவும் தூண் போதிகையின் வளர்ச்சியை ஜோவன் துப்ராய்ல் விளக்குவதை நாம் தென்னகக் கட்டடக் கலையின் வளர்ச்சிபற்றிக் கூறும்போது விவரித்துள்ளோம்.

விசயநகரப் பேரரசு இந்துக் கலையையும், பண்பாட்டையும் நிலைநாட்டவும், இந்துக்களையும் அவர்களின் ஆழங் காணமுடியாத சமயப் பண்பாடுகளையும் முகலாயரின் அழிவிலிருந்து கட்டிக் காக்கவுமே ஏற்படுத்தப்பட்டது என்பதை நாம் தெளிவாக அறிவோம். இந்தக் கோட்பாட்டை அடிப்படையாக வைத்துப் பார்க்கும்போது விசயநகர மன்னர்களின் காலத்தில் வளர்ச்சி பெற்ற சிற்பக் கலையையும், இந்து சமயத்தின் பண்பாட்டை முழுமையாக விளக்கிக் காட்டும் ஒரு கருவூலமாகவே திகழ்கிறது. பாண்டியர்களால் தொடங்கப்பெற்ற மாபெரு மண்டபங்களும், காட்சி மாடங்களும், மற்றும் துணையுறுப்புகளும் விசயநகர மன்னர்களின் கோயில்களில் மேலும் வளர்ச்சியடைந்தன. இவற்றுள் சிறப்புடையதாய்க் குறிப்பிடத்தக்கது திருமண மண்டபங்களாகும். அத் திருமண மண்டபங்களில் நிறுத்தப்பட்டுள்ள தூண்களில்தான் வியக்கத்தக்க வண்ணம் அமைக்கப்பட்ட சிற்பங்கள் காணப்படுகின்றன. ஒரே கல்லினாலான இத் தூண்களில் பல்வேறு விதமான சிற்பங்கள் அமைக்கப்பட்டுத் தூணுக்கும், மண்டப அமைப்பிற்கும், கோயிலுக்கும் ஒருங்கிணைந்த கலையழகைத் தருவதாயின. ஆயிரக்கால் மண்டபத்தில் பல்வேறுவகையாகச்செதுக்கப்பட்ட தூண்கள் ஒருவிதச் சிற்ப அழகை ஏற்படுத்தியது. திருமண மண்டபத்திலுள்ள பெரிய தூண்களைச் சுற்றிலும் செதுக்கப்பட்ட சிற்பங்களில் எகிறிக் கொண்டிருக்கும் குதிரையின் உருவமும், சீறி எழுகிற குதிரையின் உடலையும் யாளம்போன்ற நூதன தலையையும் உடைய விலங்கின் உருவமும், இவற்றினூடே சீறிப் பாயும் புலியினுருவமும், வாளேந்தித்தாக்கும் வீரரின் உருவங்களும் பொதுவாகக் காணப்படுகின்றன. பல்வேறு அணிகலன்களுடன் அலங்கரிக்கப்பட்ட குதிரை முன்னங்கால்களைத் தூக்கித் தாவிப் பாய்வதுபோல் நிற்க, அதன்மீது குதிரை வீரன் அமர்ந்திருக்க அதன் கீழும், பக்கவாட்டிலும் புலியும், யாளம்போன்ற கற்பனை விலங்கும், வீரர்களும் பிறவும் சூழ்ந்து நிற்கக் கம்பீரத்தோடு காணப்படும் மிகப்பெரிய தூண் விசயநகர மன்னர்களின் திருமண மண்டபங்களில் காணப்படுகின்றன. இத்தகைய உருவங்களைக் கொண்ட இத் தூண் பார்ப்பதற்கு பல்வேறு பகுதிகளாகப்பிரிந்து ஒரு தனிக் கட்டடமாகவே காட்சியளிக்கிறது. இதைவிட ஒரு

மாபெரும் உண்மை தூணும் அதிலுள்ள சிற்பங்களும் ஒரே கல்லில் செதுக்கப்பட்டவை என்பதாகும்.

இத்தகைய தூண்களுக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாக வேலூரிலுள்ள சலகண்ட ஈசுவரர் கோயில் திருமண மண்டபத்துத் தூண்களையும், விரிஞ்சிபுரம் மார்க்கசகாயநாதர் கோயில் திருமண மண்டபத் தூண்களையும், திருவரங்கத்துத் திருமண மண்டபத் தூண்களையும் கூறலாம். ஆயினும் இவையாவற்றிலும் வேலூரிலுள்ள திருமண மண்டபத் தூண்களில் காணப்படும் சிற்பங்களே மிகச் சிறப்புடையனவாகும். இங்குள்ள ஒரு தூணிணடியில் முன்புறத்தில் வரிசையாக நிற்கும் வீரர்களும், சீறி நிற்கும் யாளிகளும் காணப்படுகின்றன. அதற்கு மேலுள்ள அகன்ற மேடையின்மீது பின்னங்கால்களையூன்றி முன்னங்கால்களைத் தூக்கி ஆளுயரத்திற்கும் மேலாகப் பறக்கும் வேகத்தில் ஒருபெரிய குதிரையினுருவம் பல அணி அலங்காரங்களுடன் காணப்படுகிறது. அதன் பின்னங்கால்களின் தொகையளவு உயரத்தில் வயிற்றுப் பகுதியில் சீறிப் பாயும் சிறுத்தைப்புலியும், அதன் வாயினுள் தன் குறுவாளைச் செருகிக் கொல்லமுயலும் வீரனும், புலியின் வயிற்றுக்குக் கீழே மற்றொரு வீரனும் காணப்படுகின்றனர். குனிந்து கவ்வும் புலியின் முதுகிலிருந்து குதிரையின் முன்னங்கால்களின் குளம்புவரை நடனமாடுவதைப்போல் காட்சியளிக்கும் தேவதையின் உருவமொன்று காட்சியளிக்கிறது. குதிரையின் முதுகில் வாளேந்திய வீரன் அதனையடக்கிப் பறக்கவிடுவதைப்போல் பரபரப்புடன்காட்சியளிக்கிறான். குதிரையின் தலைக்குமேல் அழகிய தொங்கும் சிற்றரங்கம் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. அதற்கு மேலிருக்கும் சித்திரக்குள்ளன் மலர்ப் போதிகையின் பூ முனையை வலக்கையில் பற்றிப் போதிகையின் அடிப்பாகத்தில் தன் தலையையும் இடக்கையையும் தாங்குதலாக வைத்து நிற்கிறான். தூணின் பின் பகுதி அடியிலிருந்து முனைவரை இக் காட்சிகளுக்கு இணையாக ஒப்பனைகளைப் பெற்று இருமடியாயக் காணப்படும் பூமுனைப் போதிகையுடன் காட்சியளிக்கிறது. இதில் குறிப்பிடத்தக்க மற்றொரு சிறப்பு அமைப்பு மிக நுண்ணியதாகக் காணப்படும் வேலைப்பாடுகளும் இரும்பால் செய்யப்பட்டது போன்ற தனியே ஆட்டினாலும் அசையும் குதிரையின் கடிவாள வளையங்களும், வாள் முனையும், சாட்டை முனையும் பிறவுமாகும். இத்தகைய நுண்ணிய வேலைப்பாடுகளுக்கு ஓய்சாளர்களே சிறப்புற்றவர்கள் என்றாலும், ஓர் ஒற்றைக்கல்லையே ஓய்சாளர் கலைக்குச் சவால்விடும் முறையில் செதுக்கியமைத்த பெருமை விசயநகர மன்னர்களையே சாரும்.

விசயநகர மன்னர் காலத்தில் கட்டப்பட்ட திருமண மண்டபங்களிலும், கோட்டைகளிலும், அதன் உட்புறங்களிலும்

அமைக்கப்பட்ட மற்ருெரு வகைத் தூண் சிறப்புடைய கலைச் செல்வமாகக் கருதப்படுகிறது. ஒரு தூணை மையமாகக் கொண்டு அதனைச் சுற்றிலும் வரிப் பள்ளங்களுடனும், வேறு பல சோடனைகளுடனும் பல சிறு கம்பங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு கம்பத்தையும் தட்டினுல் அடிப்படையான ஏழு இசையின் ஒலிகள் தனித்தனியே எழும். இதிலுள்ள வியத்தகு உண்மை என்னவென்ருல், இக் கம்பங்கள் யாவும் ஒரே கல்லினுல் செய்யப்பட்டவை என்பதாகும். அடுத்துத் தூண்களில் காணப் படும் போதிகையில் மேற்கவிந்து தொங்குகிற ஒப்பனை உறுப்பும், கீழே தொங்குகின்ற தாமரை மலரினுறுப்பும் விசயநகரக் காலத்துச் சிற்பக்கலையின் முழுமையடைந்த உறுப்புகளாகக் கொள்ளப் படுவனவாகும்.

விசயநகர மன்னர் காலத்தில் கட்டப்பட்ட பெரிய கூடங் களில் காணப்படும் கற்பனை நயமுடைய சிலைகள் நம் மனத்தை மயக்கவைக்கும் புதுமை வாய்ந்த சிலைகளாகும் என்கிருர் கலைஞர் பெர்சிபிரவுன். இதைப்போலவே 'இராயர் கோபுரங்கள்' எனப் புகழப்படும் இக் காலத்துக் கோபுரங்களிலும் நேர்த்தியான பல சிற்பங்கள் கணக்கின்றிச் சமைக்கப்பட்டுள்ளன என்றும், இந்தச் சிற்பங்கள் இந்த வகையைச் சேர்ந்த ஏனைய சிற்பங்கள் எல்லா வற்றைக் காட்டிலும் பண்பு நயம் மிக்கவையாய் இருக்கின்றன வென்றும் கலைஞர் பெர்கூசன் கூறுகிருர். விசயநகர மன்னர் களுக்குப் போர்க்களங்களில் உறுதுணையாய் நின்றும், தூரத்து நாடுகளின்மீது விரைந்து போர்தொடுத்து வெற்றிகாணவும் பயன் பட்ட குதிரையின் உருவம் மிகப்பெரிய அளவில் ஒவ்வொரு கோயில் திருமண மண்டபத்திலும் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. குதிரைகள் யாவற்றையும் ஓரிடத்தில் கூட்டி அவற்றின் சீற்றத் தையும், ஏற்றத்தையும் எடுத்துக் கூறுவதைப்போல் விளக்கிக் காட்டும் ஒரு காட்சி திருவரங்கத்துக் கூடத்தில் காணலாம். திருவரங்கம் சேஷகிரி மண்டபத்திலுள்ள தூண்களின் மிகுந்த சினத்துடன் போரிட்டுக்கொண்டிருக்கும் குதிரையின் உருவங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. ஒவ்வொரு குதிரையும் ஏறக்குறைய ஒன்பதடி உயரம் சீறி எழுந்து நிற்கிறது. இந்தச் சிற்பங்களெல்லாம் செதுக்கப்பட்டுள்ள உறுதியான முறையை நோக்கும்போது அவை கல்லில் செதுக்கப் பட்டவையல்லவென்றும், கெட்டியான எஃகினுல் செய்யப்பட்டவையென்றும் நினைத்து மனம் மருள்கிறது என்கிருர் கலைஞர் பெர்சிபிரவுன். இதனுல்தான் இம் மண்டபத்துக் கூடத்தைக் 'குதிரைக் கூடம்' (Horse Court) என அழைக் கின்றனர்.

பல்லவர் காலத்தில் கடற்கரைக் கோயில், பனைமலைக் கோயில், காஞ்சிக் கயிலாசநாதர் கோயில் முதலியவற்றில் கோபுர முனைகளில் சித்திரக்குள்ளர்களின் உருவங்கள் அமைந்திருந்ததைக் கண்டோம். அவர்களில் சிலர் சங்கு ஊதும் சித்திரக்குள்ளர் களாகவும் கோபுரத்தின் முனைகளை அலங்கரிப்பவர்களாகவும் காணப்பட்டார்கள். ஆனால் விசயநகர மன்னர்கள் காலத்தில் இவர்கள் கோபுரங்களைத் தாங்கி நிற்பதுபோல் படைக்கப் பட்டார்கள். திருமண மண்டபங்களில் உள்ள தூண்களின் முனை களில் போதிகைப் பகுதியில் செதுக்கப்பட்ட இத்தகைய சித்திரக் குள்ளர்களின் உருவங்கள் கூடத்தின் கூரையைத் தாங்கி நிற்பது போல் காணப்படுகின்றன. நாம் மேலே வேலூரிலுள்ள திருமண மண்டபத்தில் காணப்படும் தூண் சிற்பங்களை விவரிக்கும்போது அத்தகைய சித்திரக்குள்ளரின் உருவமொன்று தேவதை வடிவில் வலக்கையில் மலர்ப் போதிகையின் பூமுனையைப் பிடித்துக் கொண்டும், இடக்கையாலும், தலையாலும் கூரையைத் தாங்கு வதைப்போல் அமர்ந்திருத்தலைக் கண்டோம். இத்தகைய உருவங்களை அலசி ஆய்ந்த அறிஞர்கள், அடிமைகளே இவ்வாறு பெரும்பாரங்களைச் சுமக்கும்படி கட்டாயப் படுத்தப்படுவார் களென்றும், அத்தகைய அடிமை மரபு தென்னகத்தில் இருந்ததற்கு ஓர் எடுத்துக்காட்டு இச் சித்திரக் குள்ளர்களின் சிற்பமாகும் என்கின்றனர். இடைக்கால ஐரோப்பிய வரலாற்றில் காணப்பட்ட வீரச் செயல்களும், வீரப் பண்புகளும் விசயநகரக் காலத்திலும் இருந்தன. இதனைக் காட்டுவதே சீறிப்பாயும் குதிரை களும் பிறவிலங்குகளும், வீரர்களுமாவர். ஐரோப்பாவில் இசுலா மியரை எதிர்த்துச் சிலுவைப் போர்கள் நடந்தன. அப்போது எழுந்த இனவுணர்ச்சியும், பண்பாட்டு வளர்ச்சியும் ஐரோப்பா வெங்கிலும் புதிய கலைவளர்ச்சிக்கும் உதவின. இதைப்போலவே விசயநகர மன்னர்கள் இசுலாமியரை எதிர்த்துத் தங்கள் இனத் தையும், சமயத்தையும் காக்க முற்பட்டதால் அத்தகைய சமயப் பண்பும், வீரவுணர்ச்சியும் ஒருங்கே திகழுமாறு இத்தகைய வீரர்களும், விலங்குகளும் சிற்ப வடிவில் செதுக்கப்பட்டனர். இதற்கு மேற்கூறிய சிற்பங்களேயன்றி இவர்கள் காலத்தில் இந்து சமயப் பண்பாட்டின் நடுநாயகமாய் அமைக்கப்பட்ட விசயநகரக் கோட்டையையும், அதனுள்ளமைந்த கூடங்களையும், சிற்பங்களை யும் கூறலாம். எனவேதான் அவர்களின் தலைநகருக்கும், அவர்கள் சமைத்த பேராட்சிக்கும் விசய நகரம் (வெற்றி நகரம்), விசய நகரப் பேரரசு என முறையே பெயர்கள் சூட்டப்பட்டன.

விசயநகரக் கலையின் இறுதிநிலையை மதுரைக்கலை என் றழைப்பர். பாண்டியர்களால் தொடங்கப்பட்டு விசயநகர

மன்னர்களால் வளர்க்கப்பட்ட மேற்கூறிய சிற்பக்கலையும், கட்டடக்கலையும் பின்வந்த நாயக்க மன்னர்களால் மதுரையில் மதுரையை மையமாகக் கொண்டு வளர்க்கப்பட்டது. எனவே தான் இக் கலை மதுரைக் கலையெனச் சிறப்பாக அழைக்கப்படுகிறது. இக் காலத்தும் விசயநகர மன்னர்களால் தொடங்கப்பட்ட உயர் கோபுரங்கள், திருமணக் கூடங்கள் ஒன்றுக்குள் ஒன்றான மாபெரும் மதிற்சுவர்கள், பொற்றாமரைக் குளங்கள், அவற்றின் நடுவே அமைக்கப்பட்ட கோபுரங்கள் முதலியன சிறப்புற அமைந்தன. இவை எல்லாவற்றிலும் இடத்திற்கும், தன்மைக்கும் பொருந்து மாறு சிற்பங்கள் அமைக்கப்பட்டதே இக் காலத்துக் கலை வளர்ச்சியில் குறிப்பிடத்தக்கதாகும். மதுரையிலுள்ள திருமலை நாயக்கர் மண்டபத்திலுள்ள தூண்களில் மிகப்பெரிய அளவில் செதுக்கப்பட்டுள்ள யாளியை முகாமை உருவமாகக் கொண்டு அதன் வயிற்றுக்குக் கீழே காணப்படும் வினோத விலங்குகள் நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துகின்றன. இதைப்போலவே மிகப்பெரிய அளவில் இத் தூண்களில் புரவலர்களின் உருவங்களும் செதுக்கப் பட்டுள்ளன. இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக இக் காலத்துக் கோயில் களில் செதுக்கப்பட்ட தேவ தேவதைகளின் உருவங்கள் கற்றச்சன் பொற்கொல்லன் ஆகிய இருவரின் கைவண்ணத்தை இழைத்துக் காட்டுவதைப்போல் காட்சியளிக்கின்றன. மதுரை மீனாட்சி, திருவரங்கப் பெருமான், தியாகேசன், தில்லைக் கூத்தரசன், திருவண்ணாமலை அருணாசலேசுவரன் முதலிய மூலவர்களையும், அவர்தம் கோயில்களிலுள்ள தேவ தேவதைகளையும் நோக்கும் போது இக்காலச் சிற்பிகளின் கைவண்ணத்தை எளிதில் காணலாம்.

சோழர்காலத்தில் தொடங்கிய வெண்கலச் சிலைக் கலை விசய நகர மன்னர் காலத்திலும், நாயக்கர் காலத்திலும் சிறப்புற்று விளங்கியது. இக் காலத்தில் தெய்வத் திருவுருவங்களையேயன்றி மக்களின் உருவங்களையும் சிலைகளாகச் சமைத்தனர். அச் சிலைகள் யாவும் ஆளின் உண்மையான உயரத்திற்கும், பருமனுக்கும் போலிகையாகவே செய்யப்பட்டவையாகும். இன்று இக் காலத்துச் சிலைகளில் பல திருப்பதிக் கோயிலில் வைக்கப்பட்டுள்ள தைக் காண்கிறோம். விசயநகர மன்னர்களில் புகழ்பெற்று விளங்கிய கிருட்டின தேவராயர், அவருடைய மனைவியரான அங்கவை, சங்கவை ஆகிய மூவருடைய சிலைகளும், இவற்றுள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத் தக்கனவாகும். அக்கால மக்களின் உடைகள், அணிகள் முதலியவற்றை அறிவதற்கு இவை நமக்குப் பெரிதும் உதவுகின்றன.

இன்று திருப்பதிக் கோயிலில் வைக்கப்பட்டுள்ள பல்வேறு புரவலர்களின் சிலைகள் யாருடைய உருவங்கள் என அடையாளம்

காணமுடியவில்லை. தில்லை வடகோபுரத்தைக் கிருட்டிண தேவ ராயர் கி.பி. 1520-ல் கட்டினாரென்று அறிகிறோம். இக் கோபுர வாயிலின் கீழுள்ள மாடக் குழியொன்றில் தனியே செதுக்கப்பட்ட கிருட்டின தேவராயரின் சிலையொன்று காணப்படுகிறது. இதனமைப்பும், திருப்பதியிலுள்ள இதனுடைய வெண்கலச் சிலையினமைப்பும் ஒரே மாதிரியாக இருக்கிறதென்பது குறிப்பிடத் தக்கது.

விசயநகர காலத்துச் சிற்பக்கலையைப்பற்றி குறிப்பிடும் போது பர். வின்சென்ட் சிமிது பாதி மனித உருவமும், பிறபாதி விலங்கினுருவமும் கொண்ட சிற்பங்களையே பெரிதும் பெற்றிருக் கும் விசயநகர மன்னர்களின் சிற்பங்கள் விலங்காண்டிப் பண்பாட் டையே வெளிப்படுத்தி நிற்கின்றன என்கிறார். இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டு 22 அடி உயரமுள்ள நரசிம்ம மூர்த்தியின் சிலையும், அனுமான் சிலையுமாகுமாம். விசயநகர மன்னர்களின் அரண்மனை யினுள்ளமைந்துள்ள ஆசார இராமசாமி கோயிலில் காணப்படும் சுவரோவியச் சிற்பங்கள் இராமாயணக் கதையை விளக்கி நிற்கின்றன. இவற்றில் யானைகள், குதிரைகள், படையேந்திய வீரர்கள் முதலியோர் அணிவகுத்துச் செல்லும் காட்சி சிறப் புடையதாகும். இதைப் போலவே விட்டலசாமி கோயிலிலுள்ள தூண்களும், சுவரோவியச் சிற்பங்களும் அழிந்த நிலையில் காணப் படும். விஷ்ணுவின் உருவமும் மிகச்சிறந்த வேலைப்பாடுடையன வாகும். அனந்தபூர் மாவட்டத்திலுள்ள தாட்பத்திரிக் கோயிலில் காணப்படும் வடகோபுரத்தில் மிக அழகிய அலங்காரங்களுக்கு நடுவில் யாளியின் மீது நிற்கும் யக்ஷினுருவமும், பிற நுண்ணிய சிற்ப வேலைப்பாடுகளும் விசயநகரச் சிற்ப அழகுக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும். வேலூருக்கருகிலுள்ள மார்க்கசகாயர் கோயிலில் காணப்படும் ஐந்தரையடி உயரமுள்ள யாளியும் பிற துணை ஒப்பனைகளும் கொண்ட தூணைப்போன்ற சிற்ப அழகைச் சம காலத்து ஈழக்கலையிலும், பிற தென்னகக் கோயில்களிலும் காண முடியாதென வியக்கிறார் பர். வின்சென்ட் சிமிது. ஆனால் இது போன்ற மிகத் தெளிவான, உறுதியான யாளியினுருவத்தைத் திருமலை நாயக்கர் மண்டபத்தில் பிற்காலத்தில் காண்கிறோம். தாட்பத்திரியிலுள்ளதைப் போன்ற யக்ஷியினுருவம் தென் ஆர்க் காடு மாவட்டம் செஞ்சிக் கோட்டையிலுள்ள வேங்கடரமண சாமி கோயில் நுழைவாயிலில் இருப்பதையறிகிறோம். இப் பெண்ணினுருவம் இடக் காலையூன்றி, வலக்காலை அதன்மீது சற்று மடித்து ஊன்றி அழகிய கொடியலங்காரத்தைப் பற்றி நிற்கிறது. தாட்பத்திரியில் ஒரு யாளியின்மீது வலக்காலை மடக்கி யூன்றி நிற்பதுபோல் இப்பெண்மணி நின்றாலும், இவள் காலடியில்

இங்கு யாளி காணப்படவில்லை. கி.பி. 2ஆம் நூற்றாண்டில் பெஷா வரில் சமைக்கப்பட்ட காந்தார யக்ஷியினுருவத்திற்கும், செஞ்சி யக்ஷியினுருவத்திற்கும் நிரம்ப வேறுபாடுகளுள்ளன வென்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

விசயநகரக் கலை இசுலாமியக் கலையை எதிர்த்தெழுந்தது. ஆனால் கலைஞன், நாடு, இனம், மொழி, சமயம் முதலிய யாவற் றிற்கும் மேலான தெய்விக உள்ளம் படைத்தவனென்பதை மெய்ப்பிப்பதைப்போல் சில சிற்பங்கள் திருச்சி மாவட்டத்திலுள்ள உடையார்பாளையத்தில் காணப்படுகின்றன. இங்குள்ள நில மானியப் பிரபுவின் அரண்மனையில் இந்திய - முகமதியப் பண் பாட்டை ஒருங்கிணைத்துப் பிரதிபலிக்கும் வளைவுகளும், கொடி யலங்காரங்களும், மாந்த உருவங்களும் அவர்களின் உடை, அணிகலன்களும் காணப்படுகின்றன. வளைவின் முகப்பில் அரிமாவின் முகம் காணப்படுவது இசுலாமும் வைணவமும் இணைந்தாற் போன்றதென்றும், எனவே காந்தியடிகள் கூறிய அல்லாவும் இராமனும் ஒன்றே என்ற கருத்தைக் கலைஞர் கி.பி. 17ஆம் நூற்றாண்டிலேயே உடையார்பாளையத்தில் சமைத்து விட்டுச்சென்றார் என்றும் கூறலாம்.

இக்காலச் சிற்பங்கள் தெய்வ உருவங்களுக்கும், குதிரை யாளி போன்ற விலங்குகளுக்குமேயன்றி, விநோத உருவங்களுக்கும் பெயர் பெற்றனவாய் விளங்குகின்றன. இராமேசுவரம் கோயில் கம்பமொன்றில் காணப்படும் மிகக் கொடூரமான அரக்கனினுரு வமும், அவன்மீது தொற்றிக் கொண்டுள்ள குரங்குகளின் உருவங் களும் வேடிக்கையாக அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இதே கோயிலின் நுழைவாயிலையடுத்து வரும் திருச்சுற்று மாளிகையில் ஒரு பெண் ஆணொருவனைத் தோள்மீது சுமந்துகொண்டு நிற்பதுபோன்ற சிற்பமும் தூணில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோயில் தூணொன்றில் பல அணிகலன்களையும் அணிந்த பெண் ணொருத்தி குழந்தையைக் கையில் எடுத்துச் செல்வதுபோன்ற உருவமும் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. இதுபோன்ற பல்வேறு உருவங் களும் தேவ தேவதைகளின் உருவங்களும், புரவலர்களின் உருவங் களும் தூண்களில் செதுக்கப்பட்டு இருப்பதை மறந்துவிட்டு பர். வின்செண்ட் சிமிது யாளி போன்ற விநோத விலங்குகளை மட்டும் மனத்திற்கொண்டு விசயநகரச் சிற்பங்கள் விலங்காண்டிப் பண்பாட்டை விளக்குகிறது என்பது பொருத்தமாகாது.

விசயநகரச் சிற்பங்களில் மிகவும் புகழ்பெற்றவை அப் பாணி யில் வளர்ச்சிபெற்ற மதுரை நாயக்கர் காலச் சிற்பங்களாகும்.

மதுரை மட்டுமின்றி, தஞ்சை, செஞ்சி, வேலூர், சிருங்கேரி முதலிய இடங்களிலாண்ட நாயக்கர்கள் விசயநகர வேந்தர்க்குட்பட்டும், பின்னர் தனித்தும் ஆண்டாலும் இவர்களால் வளர்க்கப்பட்ட சிற்பக்கலை விசயநகரச் சிற்பக்கலையேயாகும். எனவேதான் மதுரை மீனாட்சியம்மன் கோயில், இராமேசுவரம் கோயில், திருநெல் வேலி நெல்லையப்பர் கோயில், கிருட்டிணபுரம் பெருமாள் கோயில், திண்டுக்கல்லுக்கு அருகிலுள்ள தாடிக்கொம்பு கோயில் கோவைக்கருகிலுள்ள பேரூர் சிவன் கோயில் முதலியவற்றிலுள்ள நாயக்கர்காலச் சிற்பங்களை விசயநகரப் பாணிச் சிற்பங்களென்றே அழைக்கிறோம். புதுமண்டபத் தூண்களிலுள்ள சிற்பங்களும், ஆயிரக்கால் மண்டபத் தூண்களிலுள்ள சிற்பங்களும், வியத்தகு வேலைப்பாடுகளையுடையனவாகும். மதுரை ஆயிரக்கால் மண்டபத் தூண்களிலுள்ள கண்ணப்பர், அரிச்சந்திரன், குறவன், குறத்தி, இரதிதேவி முதலியோரின் சிற்பங்கள் கலையழகும், உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும் நயமும் நளினமும் உடையன வாகும். நாம் ஏற்கெனவே குறிப்பிட்ட கையில் மைந்தனை யேந்தி நிற்கும் பெண்ணின் சிலையைத்தான் சந்திரமதி என் கின்றனர். இந்தச்சிலை பூரியிலுள்ள ஜகந்நாதர் கோயிலில் தாயும் சேயும் இணைந்து காணப்படும் சிலையைவிடச் சிறப்புடையதாக இல்லையென்கிறார் பர். வி. எ. சிமிது. ஆயிரக்கால் மண்டபத்தில் காணப்படும் குறவன் குறத்தியரின் சிலைகள் இயற்கையாகக் காணப்படுகின்றன. குறவன் கட்டான நல்லுடலமைப்பையும், அகன்ற மார்பையும் பெற்றுள்ளான்; அவனுடைய் பார்வை கடுமையாகத் தோன்றுகிறது; பலவகை அணிகலன்களை அணிந் துள்ளான். குறத்தி நான்கு பிள்ளைகளுக்குத் தாய்; ஒரு குழந்தை அவளது முதுகின் மேலிருக்கிறது; மற்றொன்று கூடையிலிருக் கின்றது; மூன்றும் குழந்தை அவள் மார்பில் துணியால் கட்டப் பட்டுத் தொங்கிக் கொண்டிருக்கிறது; நான்காம் குழந்தை அவள் கையைப் பற்றிக்கொண்டு கீழே நிற்கிறது. குழந்தை இருக்கும் கூடையைச் சிற்பி எவ்வளவு அழகாகச் செய்திருக்கிறான் என்பதை நேரிற்காண்பவரே அறிதல் இயலும்.

மீனாட்சியம்மன் கோயிலிலுள்ள பிட்சாடணர், மோகினி ஆகியோரின் உருவச் சிலைகளும், காளியின் நடன உருவச் சிலையும் சிறந்த வேலைப்பாடுடையனவாகும். சிவனது ஊர்த்துவத் தாண்டவ நடனச்சிலை இவையாவற்றிற்கும் மேலான கலையழகை யுடையது. பேரூர்க் கோயிலிலுள்ள தூண் சிற்பங்களும், விதானச் சிற்பங்களும், விசயநகரப் பாணியிலமைந்தவையாகும். திருநெல் வேலி மாவட்டத்தில் திருச்செந்தூரையடுத்துள்ள கிருட்டிணபுரம் என்னும் சிற்றூரிலிருக்கும் வேங்கடாசலபதி கோயில் சிற்பங்கள்

சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கனவாகும். இக் கோயில் நாயக்க மன்னர் காலத்தில் கட்டப்பட்டதாகும். இதிலிலுள்ள திருமண மண்டபத்தில் அமைக்கப்பெற்றுள்ள ஒவ்வொரு தூணிலும் பல சம்பவங்களைக் குறிப்பிடும் சிற்ப அணிகள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. எடுத்துக்காட்டாக இரண்டாம் தூணிலுள்ள பல சிலைகளில் குறத்தியின் சிலை முகாமையானது. அவள் தன் தோளிலொரு இளவரசனைத் தூக்கிக்கொண்டு ஓடுகிறாள். தூணின் கீழ்ப்புறத்தில் ஓர் அரசியின் சிற்பம் அன்னப்பறவையின் மீதமர்ந்து கையில் கிலுகிலுப்பையுடன் காணப்படுகிறது. அரசி அக் கிகிலுப்பையை ஆட்டி இளவரசன் கவனத்தை இழுக்கிறாள். குறத்தி இளவரசனுடன் ஓடிவிடுகிறாள். தூணின் வடபுறத்தில் அரசி குறி கேட்பது போலவும், குறத்தி தலைமீது கை வைத்து விதியைச் சுட்டிக் காட்டிக் குறி கூறுவது போலவும் சிற்பங்களமைந்துள்ளன. மன்னன் மகனைத் தேடிக் குதிரைமீது வருகிறான்; வழியிலொரு வீரன் அக் குறத்தியை வழிமறிக்கிறான். குதிரை தன் முன் கால்களால் அவனை நசுக்குகிறது. அந்த வீரன் தன்னிரு கைகளையும் நிலத்திலூன்றிக் குதிரையின் அழுக்கலைத் தாங்குகிறான். இந்த சிற்பங்கள் தூணின் மேற்பகுதியிலுள்ளன.

ஐந்தாம் தூணில் குறவனது உருவம் முதன்மையானது. அவன் அரசன் மகளைத் தூக்கிச் செல்கிறான். அவனுக்கு இடப்புறம் அரசகுமாரன் குதிரைமீது வந்து ஈட்டியால் குறவனது விலாவில் குத்துகிறான். விலாவிலிருந்து குருதி பெருகிக் கொப்பூழ்வரை வருகிறது. குத்துண்ட குறவன் வலிதாங்காது துடிக்கிறான். இடப் பக்கம் மற்றொரு வீரன் வலக்கையில் வாளேந்தி அக் குறவன்மீது பாய்கிறான். குறவன்மீது அமர்ந்துள்ள அரசன் மகள் அவனது குடுமியைப்பற்றி இழுக்கிறாள். தன்னைக் காக்க வீரர் வந்திருப்பதை அறிந்ததும் அவள் முகம் பொலிவுபெறுகிறது. இத்தூண் சிற்பங்கள் இத்துணை விவரங்களையும் உணர்த்துகின்றன.

இவையேயன்றி இம் மண்டபத்தின் உட்புறத்திலும் பல சிற்பங்கள் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் சிறப்பானது கழுத்தில் தாலியுடன் காணப்படும் இரதியின் சிற்பமாகும். திருநெல்வேலி நெல்லையப்பர் கோயில் கோபுரத்தில் காணப்படும் சிற்பங்களும், நுழைவாயிலிலுள்ள மரச் சிற்பங்களும் கிருட்டிணபுரச் சிற்பங்களைப் போலவே நாயக்கர் காலச் சிற்பக் கலைக்கு எடுத்துக்காட்டுகளாய் உள்ளன. திருக்குறுங்குடிக் கோயிலின் கோபுரவாயிலிலுள்ள வெளிப்புறச் சுவரில் திருமாலின் பத்துத் தோற்றரவுகள் அழகிய சிற்பங்களாகச் செதுக்கப்பட்டுள்ளன. நாயக்கர் காலச் சிற்பங்களுக்கு இவையும்

சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாகும். இவ்வாறு விசயநகர மன்னர் களால் படைக்கப்பட்ட தெய்விகச் சிற்பங்களும், விலங்குகளின் சிற்பங்களும், ஆண், பெண் சிற்பங்களும் மிகச் சிறந்த முறையில் வளர்ச்சிபெற்று, நாயக்கர்கள் காலத்தில் பல சம்பவங்களை விளக்கும் சிற்பங்களாகவும், விநோத சிற்பங்களாகவும் வளர்ச்சி யடைந்தது. திருமாலின் பத்துத் தோற்றரவுகளை விளக்கும் சிற்பங்களும், சமூகத்தின் கடைநிலையில் காணும் குறவன் குறத்தியரின் சிற்பங்களும், அரசன் அரசியரின் சிற்பங்களும் இக் காலத்துக் கலைஞரால் படைக்கப்பட்டவையாகும். தெய்வ உருவங்கள் கற்பனையானவை. குறவன் குறத்தியர், அரசன் அரசியர் போன்றவை உண்மையானவை. இவைகளினின்று இக்கால மக்களின் ஆடை, அணிகலன்களையும், ஒப்பனைகளையும் அவற்றின் வழி ஏற்றத்தாழ்வுகளையும் எளிதில் அறிந்துகொள்ளலாம். அரசன் அரசியர் தலையிலணிந்துள்ள மணிமகுடங்கள், சிற்றரசர்களும் பிரபுக்களும் அணிந்துள்ள கிரீடங்களிலிருந்து வேறுபடுகின்றன. இவ்வாறு அவர்களின் ஆடைகளும் படைகளும் வேறுபடுகின்றன. பெரும்பாலான பொதுமக்கள் தலைப்பாகையுடன் காட்சியளிக் கின்றனர். கீழ்மேலாடைகள் சுற்றிவைத்தது போலுள்ளன. அரசரின் மணிமகுடம் மரக்காலைக் கவிழ்த்து வைத்ததுபோல் காணப்படுகிறது. அவர்களின் காதுகளிலுள்ள குண்டலங்களும், மணிமாலைகளும், கடகங்களும், கச்சைகளும், வீரக்கழல்களும், பூணூலும், மெட்டியிலுள்ள சமயக்குறிகளும் தெளிவாகக் காட்சி யளிக்கின்றன. பெண்களின் ஆடையலங்காரமும், ஆண்களின் ஆடைகளும் ஓரளவு சமகால இசுலாம்பாணியை ஒத்திருக்கின்றன. இச் சிற்பங்கள் சோழர்காலச் சிற்பங்களிலிருந்து வளர்ச்சி யடைந்தது என்பதை இவற்றின் உடல்வாக்காலும், அணிகலன் களின் அமைப்பாலும் எளிதில் அறியலாம். இதற்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டுகளாக ஊர்த்துவ தாண்டவமூர்த்தியின் சிலை யையும், திருமலை நாயக்கன் மண்டபத்திலுள்ள சிவனாரின் உருவத் தையும், திருப்பதியிலுள்ள கிருட்டிணதேவராயர், அவருடைய இரு மனைவியர் ஆகியோரின் சிலைகளையும் கூறலாம். படைகளும், ஊர்திகளும் வளர்ச்சியடைந்தன என்பவற்றைக் குதிரை வீரர் களின் தோற்றங்களிலிருந்து அறிந்து கொள்ளலாம். *

தஞ்சையரண்மனையிலுள்ள சலவைக் கல்லாலான சரபோசி மன்னரின் முழுவுருவச்சிலை மராத்தியர் காலச் சிற்பக்கலைக்குச் சிறந்த எடுத்துக்காட்டாகும். இவ்வாறு வழிவழியாக வளர்ந்த இயந்தியச் சிற்பக்கலை ஆங்கிலேயர் காலத்திலும் தொடர்ந்து

* பார்க்க ; 'தமிழகக் கலைகள்'—பர், மா. இராசமாணிக்கனார்.

வளர்ச்சி பெற்றது. ஆங்கில ஆளுநர்கள், அரசப் படிநிகராளியர் முதலியோரின் உருவச்சிலைகளை இந்தியக் கலைஞர்கள் வடித்தளித்தார்கள். கல்கத்தா மன்றத்தில் வைக்கப்பெற்றுள்ள முதல் இந்தியத் தலைமையாளுநரான வாரன் கேசுட்டிங்சின் சிலை இவற்றுள் முதன்மையானதாகும். இவற்றைத்தவிர தலைசிறந்த அறிஞர்கள், அரசியலாளர் முதலியோரின் சிலைகளும் இக் காலத்தில் படைக்கப் பட்டன. இன்றும் கல்லாலும் மாழையாலும் சிற்பங்களை வடிக்கும் சிறந்த சிற்பிகள் நாடெங்கிலும் உள்ளனர். கல்கத்தாச் சிற்பக் கலைக்கல்லூரி, சென்னைச் சிற்பக் கலைக்கல்லூரி முதலியன இத்தகைய சிற்பக்கலையை வளர்த்து வருகின்றன. இவற்றில் பயிற்சிபெறும் மாணவர்கள் மரபுவழிச் சிற்பங்களுக்கும் நவீனச் சிற்பங்களுக்கும் உயிர்கொடுத்து வருகின்றனர். குறிப்பாகச் சிற்பக்கலைக்குப் பெயர்போன மாமல்லபுரத்தில் இதற்காக நடத்தப் பெறும் தனிப்பயிற்சிக்கூடம் ஒன்று தமிழக அரசின் சார்பில் சிறப்புடன் நடந்துவருகிறது. இதைத்தவிர பல தனியார் நிறுவனங்களும், தனிப்பட்ட கலைஞர்களும் சிற்பக்கலையை வளர்த்து வருகின்றனர். சிறந்த தெய்வச் சிலைகளைப் படைக்கும் கலைஞர்களுக்கு இந்திய அரசு ஆண்டுதோறும் பரிசுகள் வழங்கிப் பெருமைப்படுத்துகிறது. தெய்வச்சிலைகளை மரபுவழி விதிகளின்படி மாழையிலும், கல்லிலும், மரத்திலும், சுதையிலும் வடிக்கும் கலைஞர் குடும்பங்கள் பல, இந்தியாவில் குறிப்பாகத் தமிழகத்தில் உள்ளன. இவர்களால்தான் இன்றும் இந்திய நாட்டுத் தெய்விகச் சிற்பக்கலை உயிருடன் திகழ்கிறது. திரு. இராய்ச்சவுத்திரி, நாகப்பர் சகோதரர்கள், திரு. வெங்கடேசன் முதலிய சிற்பிகள் இன்றும் தொடர்ந்து பணிபுரிகின்றனர். மாழையை உருக்கி மிக அழகிய ஆளுயரத்திற்கு மேலாக உருவச்சிலைகளை யமைப்பதில் தமிழகத்தில் சிற்பி வெங்கடேசன் சிறந்தவராகக் கருதப்படுகிறார். இவரால் படைக்கப்பெற்ற புரவலர் பச்சையப்பர், குடியரசு தலைவர் சர்வபள்ளி இராதாகிருட்டிணன், பேரறிஞர் அண்ணா, உலக மேதை பண்டாரகர் அம்பேத்கார், பசும்பொன் உ. முத்துராம லிங்கம் முதலியோரின் சிலைகள் எண்ணி வியக்கத்தக்வையாகும். நாகப்பர் சகோதரர்கள் கற்சிலை வடிப்பதிலும் கைதேர்ந்தோராக கருதப்படுகின்றனர். சென்னைக் கடற்கரையிலுள்ள உழைப்பாளர் சிற்பவணியை உயிரோட்டத்துடன் படைத்தவர் சென்னைச் சிற்ப வோவியக்கலைக் கல்லூரின் தலைவராயிருந்த திருமிகு இராய்ச் சவுத்திரி ஆவார்.

சிற்பக்கலையில் தனித்தன்மையுடனும் கண்ணைக்கவரும் வண்ணமும் காட்சியளிப்பது வார்ப்புக் கலையென்னும் துணைக்கலை யாலானதாகும். செய்யப்படவேண்டிய உருவத்தை முதலில்

களிமண், சுதை, மெழுகு முதலியவற்றால் செய்துகொண்டு அதற்கு மேல் புற்றுமண்ணைப்பூசி இடையில் வேண்டிய அளவு கனம்விட்டு உலரவைப்பார்கள். இவ்விடைப்பகுதியில் பதமாகக் காய்ச்சிய மாழைக்குழம்பை ஊற்றி உள்ளீடாகவுள்ள களிமண் முதலியவற்றை எடுத்துவிடுவார்கள். மேலேயிருக்கும் மண்ணும் கழுவப் பெற்றுவிடும். பின்னர் வேண்டிய உருவம் வார்க்கப்பட்டிருக்கும். இம் முறையில் ஓர் உருவத்தின் உறுப்புகளைத் தனித்தனியாகச் செய்து பின்னர் ஒட்டுவதுமுண்டு. இது பண்டைக்காலத்து முறையாகும். அறிவியல் வளர்ந்துள்ள இக் காலத்தில் இதற்கெனச் சில கருவிகளும், வேதியல் பொருள்களும் கையாளப் பெறுகின்றன.

கருவி நூற்பட்டியல்

Acharya, P. K., (1) Architecture of Manasara, (2) Indian Architecture according to Manasara Silpasastra, (3) Dictionary of Hindu Architecture, (4) A Summary of the Manasara.

Adam, L., Buddha - Statue.

Agarwala, Vasudeva, S., (1) The Heritage of Indian Art, (2) Hand Book of the Sculptures in the Curzon Museum of Archaeology, Madhura, Allahabad.

Aiyangar, M. S., Tamil Studies.

Ajanta Murals, Archaeological Survey of India.

Allen, J., Catalogue of the Coins of the Gupta Dynasties.

Ambedkar, Dr. B. R., (1) Buddha and the Future of His, Religion. (2) Buddha and His Dhamma.

Anderson, Madura and Saranath.

Aravamuthan, T. G., (1) Portrait Sculpture in South India, (2) South Indian Portraits.

Archer, W. G., The Vertical Man.

Arnott, M. H., Report with Photographs of Principal Temples at Bhubaneswar.

Ashton, Sir. Leigh, The Art of India and Pakistan.

Ayyar, P. V., South Indian Shrines.

Bachhofer, L., Early Indian Sculpture.

Baka, G. P., Calico Painting and Printing in the East Indies in the 17th and 18th Centuries.

Banerji, R. D., (1) Archaeological Survey of India Memoir No. 16, (2) Basreliefs of Badami, (3) Eastern Indian school of Mediaeval Sculpture, (4) History of Orissa, (5) Four Sculptures from Chandiman, (6) The Haihayas of Tripuri and their Monuments, (7) The Temple of Siva at Bhumara, (8) Some Sculptures from Kosam, (9) Three Sculptures in the Lucknow Museum.

Barnett, L. D, Antiquities of India

Barua, B. M., Bharhut.

Basham, Dr. A. L., The wonder that was India.

Batley, C., Indian Architecture.

Beal, S. (1) Buddhist Records of the western world. (2) Some Remarks on tne Great Tope at Sanchi.

Bhandarkar, D R. (1) Buddhist stupa at Saidpur, Sind, (2) Excavations at Besnagar, (3) Jaina Iconography, (4) Some Temples in Mt. Abu. (5) The Architectural Remains and Excavations at Nagari. (6) The Temples of Orissa, (7) Two Sculptures at Mondor.

Bhandarkar, R. G., Vaisnavism, Saivism and minor Religions systems.

Bharatha Iyer, K., Indian Art.

Bharatiya Vidya Bhavan, The History and Culture of ths Indian People (I-XI Vols).

Bhattacharyya, B., (1) Indian Images, (2) The Indian Buddhist Iconography.

Bhattasali, N. K., Iconography of Buddhist and Brahmanical Sculptures in the Dacca Museum.

Bidyabinod, B. B., Verieties of the vishnu Image.

Binyon, L., Examples of Indian Sculpture at the British Museum.

Birdwood, Sir. G., Industrial Art of India.

Bloch, (1) Excavations at Basarh, (2) Notes on Bodh-Gaya, (3) Excavations at Lauriya, (4) Conservation in Assam.

Bloomfield, A., Silver and Copper Objects found near the village of Gungeria.

Bloomfield, R., Touchstone of Architecture.

Bose, P. N., (1) Canons of Orissan Architecture, (2) Principles of Indian Silpa Sastra, (3) The Indian Colony of Champa, (4) The Indian Teachers in China.

Brown, J. C., The Coins of India, (2) Antiquities of Northern Gujarat.

Burgess, James., (1) Buddhist Art in India, (2) Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta, (3) Notes on the Amaravati Stupa, (4) Report on the Antiquities of kathiawar and Kach, (5) Rock Temples of Elephanta, (6) Rock Temples of Elura. (7) Satrunjaya, (8) The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India, (9) The Buddhist Caves at Junnar, (10) The Great Stupa at Sanchi (Journel, Royal Asiatic Society), (11) The Paintings of the Buddhist cave - Temples of Ajanta, khandesh, India.

Burgess, James, (1) Archaeological Survey of western India (2) Archaleological Survey of Belgaum and kabadgi.

Burgess, James & Cousens, H., (1) Architectural Antiquities of Northern Gujarat, (2) The Antiquities of Dabhoi in Gujarat.

Burrett, D., Sculptures from Amaravati in the British Museum.

Burrow, S. M., Buried Cities of Ceylon.

Cave, H. W., Ruined cities of Ceylon.

Chanda, R. P., (1) The Beginnings of Art in Eastern India, (2) Mediaeval Indian Sculpture in the British Museum.

Codrington, K. De. B., An Introduction to the study of Mediaeval Indian Sculpture., (2) Ancient India, From the earliest Times to the Guptas, (3) Buildings in the Punjab.

Cole, H., (1) Illustrations of Ancient Buildings in Kashmir. (2) Preservation of National Monuments in India, (3) Third Report of the Curator Ancient Monuments in India.

Coomaraswamy, A. K., (1) Abhasa, (2) An early passage on Indian Painting, (3) An introduction to Indian Art, (4) Catalogue of the Indian collections in the Museum of Fine Arts, (5) Chitralakshna, (6) Dance of Siva, (7) History of Indian and Indonesian Art, (8) Indian Drawings-II, (9) Mediaeval Sinhalese Art, (10) Portfolio of Indian Art, (11) Rajput Painting, (12) The Aim of Indian Art, (13) The Indian

Craftsman, (14) Theory and Technique of Indian Painting, (15) The infIluencc of Greek on Indian Art, (16) The Transformation of Nature in Art, (17) Visvakarma.

Cousens, H., (1) Architectural Antiquities of Western India, (2) Ancient Temples of Aihole (Archaeological Survay of India Report), (3) Buddhist Stupa at Mirapur Khas, (4) Chalukyan Architecture, (5) Mediaeval Temples of the Dekkan, (6) Soma natha and Mediaeval Temples in Kathiawar.

Creswell, K. A. C., Early Muslim Architecture.

Cunningham, A., (1) Archaeologicsl Survey of India, (2) Maha bodhi, or Great Buddhist Temple at Budhagya, (3) The Ancient Geography of India, (Buddhist Period), (4) The Bhilsa Topes, (5) The Stupa of Bharut.

Daya Ram Sahni, (1) Archaeological Remains and Excavations at Bairat. (2) Guide to the Buddhist Ruines of Saranath.

De Margon, Pre-Historic Man.

Devaneyappavanar, Prof. G., Etymological Dictionary of Tamil

Dikshit, K. N.,(1) An Image of Saraswati in the British Museum, (2) Excavations at Paharpur, (3) Five Sculptures from Mahoba, (4) Pre-Historic Civilisation of the Indusvalley.

Dutt, N. K. The Aryanisation of India.

Elwin, V. The Tribal Art of middle India.

Fergusson, James, (1) History of Indian and Eastern Architecture, (2) Illustrations of the Rockt- cut Temples of India. (3) Tree and Serpent Worship.

Fergusson, James & Burgess, James, The Cave Temples of India.

Fletcher, Ban ister. A., History of Architecture on the Comparative Method.

Foucher, A.. The beginnings of Buddhist Art and other Essays.

Frederic, Louis., Indian Temples and Sculpture.

French, J. C., (1) The Art of the Pal Empire of Bengal, (2) Himalayan Art.

Gangoly, M., Orissa and Her Remains - Ancient and Mediaeval.

Gangoly, O.C.,(1)Indian Architecture, (2) South Indian Bronzes, (3) The Mithuma in Indian Art, (4) The Art of the Rashtrakutas, (5) The Art of the Chandellas.

Garde, M. B., Archaeology in Gwalior.

Ghosh, N. N., Early History of India.

Goetz, H., The Art and Architecture of Pikaner State.

Goloubew, V & others, Sculptures Civaites.

Gordon child, Dr., New light on the Most Ancient East.

Gravely, F. H., Outline of Indian Temple Architecture.

Gravely, F. H. & Ramachandran, T. N., Three Main Styles of Temple Architecture.

Gravely, F. H. & Sivaramamurri, C., Guide to Archaeological Galleries of the Madras Museum.

Gray, Basil, (1) Rajput Painting, (2) Faber Gallery of Orient Art.

Griffin, Sir. Lepal, Famous monuments of Central India.

Griffith, J., Paintings in the Buddhist Cave Temples of Ajanta.

Griggs, W. Photographs and Drawings of Historical Buildings.

Grousset, R., Civilisation of the East.

Gurwedel, Buddhist Art in India.

Hargreaves, H., (1) The Buddha story in stone, (2) Hand Book to Sculptures in the Peshawar Museum.

Harle, T.C., The Brahmapurisvara Temple at Pullamangai.

Havell, E. B., Ancient and Mediaeval Architecture of India. (2) Essays on Indian Art, Industry and Education, (3) Hand, Book of Indian Art, (4) Indian Architecture; its Psychology, Structure and History, (5) Indian Sculpture and Painting, (6) The Art Heritage of India, (7) The Ideals of Indian Art, (8) The study of Indo-Aryan civilisation, (9) Zenith of Indian Art.

Heras, Father, Dr., Studies in Proto-Indo, Mediterrenean Culture.

Hunter, Dr. G. R., The Script of Mohenjo-Daro and Harappa.

Jacob, S. S., Jeypore Portfolio of Architectural Details.

Jouvean-Dubreuil, G., (1) Dravidian Architecture, (2) The Pallavas, (3) Pallava Antiquities. (vol I & II).

Kak, R. C., Ancient Monuments of Kashmir.

Kanwar Sain, Dr. R. B., Qutab - Minar.

Kar, Cintamoni., Classical Indian Sculpture (300 B. C. to A. D)

Karmakar, A. P., Cultural History of Karnataka.

Khandalawala, K. J., Indian Sculpture and Painting.

Kramrisch, stella, (1) A Survey of Painting in the Deccan, (2) Dravida and Kerala in the Art of Travancore, (3) Indian Sculpture, (4) Nepalese Painting, (5) Pala and Sena Sculpture, Rupam, (6) The Art of India: through the Ages, (7) The Hindu Temple (8) The vishnudharmottara.

Krishna Deva, Temples of North India.

Latif, S. M., (1) Agra, Historical and Descriptive, (2) Lahore.

Lethly, W. R., Architecture, An Introduction to the History and theory of the Art of Building.

Lockwood de Forest, Indian Domestic Architecture.

Mackay, E (1) Chanhu-Daro Excavations, (2) Further Excavations at Mohenjo-Daro, (3) The Indus Civilisation.

Maisey, Sanchi and its Remains.

Majumdar N. R., Chronology of Gujarat, (2) Guide to Sculpture in the Indian Museum.

Majumdar, R. C. History of Bengal.

Manorama Janhari., South India and its Architecture.

Marshall, Sir, John. H, (1) Buddhist Art of Gandhara, (2) Cambridge History of India, (3) Guide to Sanchi, (4) Guide to Taxila, (5) Mohenjo-Daro and the Indus Civilisation, (6) Monuments of Sanchi (Archaeological Survey of India), (7) The Monuments of Ancient India.

Marshall, Sir. J.H & Foucher. A., Monuments of Sanchi.

Marshall, Sir.J.H & Others., The Bagh Caves.

Mohta, N, C., Studies in Indian Painting.

Minakshi, C., Historical Sculptures of Vaikuntha perumal Temple at Kanchi.

Mitra, Devabala, Ajanta (Archaeological Survey of India).

Mitra, J. N, The Ruins of Vishnupur.

Mitra Rajendralal, Antiquities of Orissa.

Mitton, G. E., The Lost Cities of Ceylon.

Mookerji, Hindu civilisation.

Moti Chanda, Jain Miniature Paintings from western India.

Munshi, K. M., Saga of Indian Sculpture.

Munshi, R. N., History ot the Kutab-Minar.

Mukhalingam, Epigraphia Indica.

Mukherji, P. C., Reports on the Antiquities of Lalitpur.

Mukul Dev. My Pilgrimages of Ajanta and Bagh.

Narasimhachar, R, (1) The Kesava Temple at Belur, (2) The Kesava Temple at Somanathpur, (3) The Lakshmidevi Temple at Doddagaddavalli.

Nawab, Sarabhai, Jaina Chitra Kalpadruma.

Norman Brown. W., A descriptive and Illustrated catalogue of Miniature Paintings of the Jaina Kalpasutra as executed in the Early western Indian style.

Okakura, The Ideals of the East.

Paranavitana, S., The Stupa in Ceylon.

Pande, A. P., Early and Mediaeval India.

Parkar, H., Ancient Ceylon.

Patric Carleton. Buried Empires.

Percy Brown. (1) Indian Architecture (Buddhist and Hindu), (2) Indian Architecture (Islamio Period) (3), Indian Painting under Mughals, (4) Picturesque Nepal.

Promod Chandra, The Kaula-Kapalika cults ar Khajuraho.

Ramachanbran, T. N., (1) Buddhist Sculptures from a stupa near Goli, (2) Cave Temples near Tirumalaipuram and their Paintings. (3) Nagarjuna Konda.

Ram Raz, Essay on the Architecture of the Hindus.

Rao, T, A. G., Elements of Hindu Iconography.

Rawlinson, H. G., Bactria, the History of a Forgotten Empire.

Rowlinson & others., Indian Art.

Raychaudri, Political History of Ancient India.

Rea. A., South Indian Buddhist Antiquities.

Rhys Davids., Buddhist India.

Rice, B. L., Mysore and Corg from the Inscriptions.

Richmond, E. T., The Dome of the Rock in Jerusalem.

Rowland, Benjamin., (1) Buddhist, Hindu, Jain, Pelican History of Art, (2) The Art and Architecture of India.

Sanderson, G. & Begg. T., Types of Modern Indian Building.

Sankalia, H. D., The Archaeology of Gujarat.

Sarabhai, M. N., Jaina Chitra Kalpadruma.

Saraswati, S. K., (1) Abeyadana and Patothamya, (2) Begunia Group of Temples, (3) Date of the Paharpur Temple, (4) Origins of the Mediaeval Indian Temple Styles, (5) Temples at Pagan, (6) Temples of Bengal, (7) Temples of Orissa, (8) The Survey of Indian Sculptures.

Sarkar & Misra, Nagarjunakonda.

Sastri, K. A. N., (1) A History of South India, (2) Cholas

Sastri, H. K., Two Statues of Pallava kings at Mahabalipuram.

Sathianathaiyar, R., Indian History (vol II).

Scott, G., The Architecture of Humanism.

Sen Dr. S. N., Delhi and its Monuments.

Sewell, R., A Forgotton Empire (Vijayanagar).

Shah, U. P., Sculptures from Samalaji and Roda.

Simpson, F. M. A., History of Architectural Development.

Sivaramamurti, C, (1) Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum, (2) Chola Temple - Tanjore, Gangaikonda-Cholapuram and Darasuram. (3) Early Eastern chalukyan Sculpture, (4) Indian Sculpture, (5) Kalugumalai and Early Pandian Rock-cut shrines, (6) Notes on Paintings at Tirumalai-

puram, (7) Nolamba Sculptures in the Madras Government Museum, (8) Sanscrit Literature and Art, Mirrors of Indian culture, (9) The Artist in Ancient India.

Sivashanmugam Pillai, Speaker. J., History of the Adi-Dravidas.

Smith, E. W., Portfolio of Indian Architectural Drawings.

Smith, Dr. V. A., (1) Asoka, the Buddhist Emperor of India, (2) History of Fine Art in India and Ceylon, (3) History of India (vol. I), (4) Indian Sculpture of the Gupta Period (300 A.D to 650 A.D), (5) The Jain Stupa and other Antiquities of Mathura, (6) The Oxford History of India.

Smither, J. G. Architectural Remains of Anuradhapuram.

Spooner, D. B. (1) A New find of Pinch Marked coins, (2) Excavations at Saheth-Maheth, (3)Excavations at Sha-i-ji-ki-Dharil (4) Excavations at Shahr-i-Bahlol, (5) Hand Book to the Sculptures in Peshawar Museum.

Srinivasa Iyengar, P. T., The Stone Age in India.

Srinivasan, K. R., The cave Temples of the Pallavas, (1964).

Still, J. Ancient Capitals of Ceylon.

Swarup, B., Konarka, the Black Pagoda.

Taylor, Meadows The Architecture of Dharwar and Mysore.

Tomory, Edith., Introduction to the History of Fine Art in India and the west.

Toyenbee, A. J., A study of History.

Tripathi, Dr. R. S., History of Ancient India.

Vats, M. S., Excavations at Harappa.

Vogel, J. Ph., (1) Antiquities of the chamba State, (2) Catalogue of the Archaeological Museum at Mathura, (3) Discovery of Frescoes in South Indian Temples, (4) Iconographical Notes on the Seven Pagodas, (5) The Garuda Pillar of Besnagar, (6) The Mathura School of Sculpture, (7) The Temple of Bhitargoan.

Vogel, J. Ph & Sahni, D. R., Catelogue of the Museum of Archaeology at Saranath.

Wheelar, Sir., Mortimer, The Indus Civilisation.

Wilkinson, J. V. S., The Mughal Painting.

Wright, D., History of Nepal.

William Simpson, Origin and Mutation in Indian and Eastern Architecture.

Yazdani, G., (1) The Temples of Palampet. (2) History of the Deccan.

Yazdani, G & others, Ajanta.

Zannas, E & Auboyer, J, Khajuraho.

Zuminer, H., The Art of Indian Asia: Its Mythology and Transformations.

தமிழ் நூல்கள்

இராகவன், அ., (1) தமிழக - சாவகக் கலைத்தொடர்புகள், (2) நம் நாட்டுக் கப்பற்கலை.

இராசமாணிக்கனார், பா. மா. (1) தமிழகக் கலைகள், (2) பல்லவர் வரலாறு.

இராதாகிருட்டிணபிள்ளை, எம்., (1) தமிழ் வளர்த்த கோயில்கள், (2) தென்னாட்டுக் கோயில்கள்.

இராமசாமி, மே. சு., இந்திய ஓவியம்.

கண்ணப்ப முதலியார், பாலூர், பாண்டிநாட்டுக் கோயில்கள்.

கோதண்டராமன், ப., இந்திய ஓவியக்கலை.

சங்க இலக்கியங்கள், அகநானூறு, சிலப்பதிகாரம் நெடுநல்வாடை, பட்டினப்பாலை, பரிபாடல், புறநானூறு, பெரும்பாணாற்றுப்படை, மணிமேகலை மதுரைக்காஞ்சி முதலியன.

சதாசிவப்பண்டாரத்தார், டி. வி., பாண்டியர் வரலாறு.

சோமசுந்தரம், சே. எம்., (1) சிற்பமும் கலைவாழ்வும், (2) சோழர் கோயிற் பணிகள்.

தங்கவேலு, பேரா. கோ., (1) இந்தியவரலாறு (vol. I), (2) இந்திய வரலாறு (vol II).

துரைசாமி ஔவை, சு., பண்டை நாளைச் சேர மன்னர் வரலாறு.

தேவநேயப்பாவாணர், ஞா. மொழிஞாயிறு, (1) தமிழர் வரலாறு, (2) தமிழர் மதம், (3) பண்டைத்தமிழ் நாகரிகமும் பண்பாடும்.

நவரத்தினம், க., தென்னிந்தியச் சிற்பவடிவங்கள்.

நாகசாமி, இரா. & சந்திரமூர்த்தி, மா., தமிழகக் கோயிற்கலைகள்.

பரந்தாமனார், அ. கி., மதுரை நாயக்கர் வரலாறு.

பாசுகரத் தொண்டைமான், தொ. மு., இந்தியக் கலைச் செல்வம்.

பாலசுப்பிரமணியம், எசு. ஆர்., (1) சோழர் கலைப்பாணி, (2) முற்காலச் சோழர் கலையும் சிற்பமும்.

வேங்கடசாமி, மயிலை-சீனி., (1) பௌத்தமும் தமிழும், (2) சமணமும் தமிழும், (3) தமிழர் வளர்த்த அழகுக் கலைகள், (4) ஆனைக் கோயில்கள். (5) மகேந்திரவர்மன்.

வைத்தியலிங்கன், செ., அழகுக் கலைத்திறன்.

கலைச்சொற்கள்

அ

அகழி — Moat

அடி — Pada, Kumbi

அடித்தளம் — Athisthana, Upana, Masuraka

அடித்தள முகப்பு — Vajana

அடித்தளத்தையடுத்துள்ள வார்ப்புப் பகுதி — Jagati

அடைப்பு — Enceinte

அணிக (வாகன) மண்டபம் — Vahana Mandapa

அதிசய விலங்கு — Vyala

அம்பலம் — Chankama

அம்மன் தெய்வம் — Amman

அமிழ்தம் — Amrita

அரக்கர் — Rakshasas

அரங்க நிகழ்ச்சி — Wyang (Javanese)

அரங்க மண்டபம் — Ranga Mandapa

அரசவை — Durbar

அரன் — Yaksha

அரிமா — Simha

அரிமாத்தூண் — Simha Stambha

அரிமா நிலாவணி — Simha - Lalata

அரியணை — Simhasana

அரைப்பதக்கம் — Parichakra

அரையுருளைக் கூரை — Ayatasra - Vimana

அரையுருளை விமானவணி — Bhadra - Sala

அலைவார்ப்புப் போதிகை — Taranga - Potika

அறச் சக்கரம் — Dharma Chakra

ஆ

ஆண் உருவப் படிமத்தூண்கள் — Atlantes
ஆவுடையார் — Avudaiyar
ஆறுபட்டைத்தூண் — Skanda Kanda

இ

இடுகாடு — Maqbarah, Macabre, Takhana, Mortuary Chamber
இடைக்கூடம் — Ante Chamber
இடைநடைக்கூடம் — Corridor
இடை நாழிகை — Ardha Mandapam
இடைவார்ப்பு, தாழ்நடு வார்ப்பு — Antari
இடைவெளி, விரிவு, — Ankana
இணை விலங்கு — Iha - Mriga
இணை விளிம்புவரை — Aris
இயக்கமையம் — Quth
இயனிலைச் சுவரோவியக்கலை — Topiary
இருக்கை — Asana
இருமுனைக்கோப்பு — Alinga, Alingana, Alingana - Pattika
இலைக்கொத்தணி ஒப்பனை — Hiti
இளைஞர் விளையாட்டு — Balalilas
இறவாரம் (மரமாடி) — Chajja, Eaves
இறவாரப்பாதை — Antarala

உ

உச்சிப்பிதுக்கம் — Cornice
உட்கூரை — Medhi, Ceiling
உட்செதுக்கச் சித்திரப் படிமவினை — Diaper
உணவுக்கூடம் — Bhoga Mandapa, Refectory, Frater
உத்தரப் பயன்படுத்தம் — Trabeate
உத்தரப் பாதை — Uttira - Padai
உத்தரம் — Pate, Beam, Uttira
உயர்தூண், கொடிக்கம்பம் — Dhvaja Stambham
உயர் விமானம் — Rekh Deul

உருவப் படிமம்	— Icon
உருள்கல்	— Beki
உருள்தொட்டிக்கூரை	— Sala - Sikhara
உருள்வரி	— Tripta Dhara
உருள்வார்ப்பு	— Roll Moulding
உருளைமுக்கோணக் குவிகால்	— Pendentive
உள்முற்றம்	— Patio

எ

எச்சப்பேழை	— Reliquary
எண்டிசைக் காவலர்	— Ashta - Dikpala
எண்பட்டைச் சதுரத்தூண்	— Sridhara
எண்முக வடிவம்	— Ashta - Bhadra
எரிமலைப்பாறை	— Basalt
எழுதேர் விமானம்	— Saptaratha Deul

ஏ

ஏந்துகோல்	— Rib

ஐ

ஐந்தேர்	— Panchayatana
ஐம்பட்டைத்தூண்	— Siva Kanda

ஒ

ஒடுங்கிய சிகரம்	— Fleche
ஒப்பனைக் கலைப்பாணி	— Rococo
ஒப்பனைப்பட்டை	— Frieze
ஒப்பனை மட்பாண்டத் தொகுதி	— Faience
ஒருதள விமானம்	— Alpa - Vimana
ஒருவகை வார்ப்புத்தளம்	— Bhadra - Pitha
ஒவ்வொரு தளத்தின் அடித் தளத்திலுள்ள மேற்பகுதி	— Vyala - Mala, Vyalavari
ஒழுகியல் வரியணி ஒப்பனை	— Tracery
ஒளியதர்	— Ventilator, Sun - Window
ஒற்றைக் கம்பம்	— Monostambha
ஒற்றைப் பாளக்கல்	— Monolith
ஒற்றைவட முத்துமாலை	— Ekavali

ஓ

ஓதிமம் (அன்னம்)	—	Hamsa
ஓதிமவணி, ஓதிமவரி	—	Hamsa - Mala, Hamsa - Vari
ஓவியப் போதிகை	—	Chitra - Potika

க

கடப்புவழி (கரைப்பாலம்)	—	Causeway
கடலமிழ்து கடைதல்	—	Amritamanthana
கடவுளரில்லம்	—	Devayatana
கடைத்தெரு	—	Bazaar
கடைவாயிற் கம்மியம்	—	Bharjhanji
கட்டட அடித்தளப்பாளம்	—	Stereobate
கட்டடக்கலை நூல்	—	Silpa Sastra
கட்டடக் கோணம்	—	Quoin
கட்டடச் சுற்றுவரி மேடை	—	String - cource
கதவம்	—	Darwaza
கதிரவக் கம்பம்	—	Aruna Stambha
கதிர்முகம்	—	Suraj - Mukh
கம்பம்	—	Stambha
கம்பிவேலி	—	Palisade
கரிமுதுகு வடிவம்	—	Gayaprishtha Akriti
கருமனை	—	Cella
கருமுத்திரை	—	Garbha - Mudra
கருவறை	—	Adytum, Garbha - Grigha, Temenos
கருவறைக்கோபுரம், விமானம்	—	Vimana
கருவறை மண்டபம்	—	Gambhara
கருவறை மாடக்குழி	—	Deva - Koshtha
கருவறை விமானம்	—	Ayatana
கருவறை (அல்) விமானம்	—	Dhama
கருவி	—	Ayudha
கருவிப்பூசை	—	Ayudhapuja
கருவூலப்பெட்டி	—	Coffer
கரை	—	Bund
கலசம்	—	Amala, Kalasa
கலச மேற்பகுதி	—	Ghadi
கலைத்தேவன்	—	Visvakarma
கல்லறை மாடம்	—	Mausoleum
கல்விச்சாலை	—	Madrassa

கவட்டுக்கட்டை	—	Crutch
கவிகை மாடம்	—	Gumbaz, Rotunda
கழியரண்	—	Stockade
கழிவு நீர்த்தாரை	—	Soma Sutra
கழுத்து	—	Gala - Griva, Kantha
கழுத்துவார்ப்பு (தாமரைக்கட்டு)	—	Padma - Bhandam
களஞ்சியம்	—	Koltara
களரி	—	Gallery
கற்பின்னல் வினை	—	Mashrabiya
கற்றச்சன்	—	Silpi Lakshmana
கன்ன கூடம்	—	Karna - Kuta
கன்னசாலை	—	Karna - Sala
கன்ன முக்கோணச்சுவர்	—	Gable
கன்னி மாடம்	—	Matha

கா

காட்சி மண்டபம்	—	Harmika
காட்சி மாடம், சிற்றரங்கம்	—	Chavada, Chabatri, Pancharam, Pavilion
காட்சி மாடத்தேர் விமானம்	—	Pancharatha Deul
காப்பரண்	—	Rampart
காப்பரண் மாடம்	—	Casemate
காரை	—	Mortar
காலதர்ப்புழை	—	Shaft
கால்	—	Kal
கால்வட்ட வளைபகுதியுடைய சித்திரவினை	—	Ovolo
காவற்கோட்டை	—	Citadel
காவுமேடை	—	Salunkha (Altar)

கி

கிளிக்கூண்டுப் பலகணி	—	Oriel

கீ

கீழணி	—	Antariya

கு

குடும்பு	—	Tol (Ward)
குடைத்தண்டு	—	Chnatrayashti

குடைவரை (எடுப்பு) முகப்பு — Avalambana
குமிழ்மணி வார்ப்பு — Hira
குமுதம் — Kumuda
கும்பம் — Kumbha
குழி (அல்) குவி வார்ப்பு — Valabhi
குழுமம் — Seni
குழைகாரை — Stucco
குளியற்குளம் — Pokana (Sinhalese)
குறுக்குச் சட்டம் — Suchi
குறுக்கை (சிலுவை) வடிவம் — Cruciform
குறுங்கோபுரம் (முளைச்சிகரம்) — Sringa (Urusringa)
குறுந்தடி — Gada
குறுந்தூண் — Anghri

கூ

கூடல்வாய் — Ridge
கூடாரமனை — Tabernacle
கூடு — Kudu, Vitanka
கூடையிலைத் தொகுதித்தூண் — Gatapallava
கூட்ட மண்டபம் — Santhagara
கூட்டு வழிபாட்டுப் பள்ளி
வாயில் — Jami Masjid
கூத்து (பாட்டும் நடனமும்) — Agamanga
கூம்புப் பகுதி — Bada, Barandi
கூர் நுனிக்கம்பம் — Obelisk
கூரை (விமானக் கூரை) — Sikhara

கை

கைப்பிடி வேலி — Jagati
கைவினைத்திறவோன் — Sthapati

கொ

கொடுங்கை, வளைகை
(கபோதம்) — Kodungai, cornice
கொடியழகுப் பாதை — Patra-Lata
கொடிவீடு (பொதும்பர்) — Arbour
கொம்பு — Vishana
கொரிந்திய எழுதக ஒப்பனை
முட்டு — Modillion

கோ

கோடிக்கருக்கு	—	Kodikkarukku
கோட்டை	—	Qila, Kotla, Citadel
கோட்டையரண்மேடு	—	Barbette
கோபுரம்	—	Kalan, Burj, Meroes, Sikhara
கோபுர அலங்கம்	—	Bartizan
கோபுரமுகடு	—	Guldasta
கோபுரத்தளத்திலுள்ள கன்னவணி	—	Karna-Sala
கோயில்	—	Basti, Thakurbari, Mandir, Prasada
கோயில்மரம்	—	Chaitya-Vriksha
கோயில் அரைவட்ட வாயிற்படி	—	Chandrasila
கோயில் முன்கூடம்	—	Sukhanasi
கோயில் வேந்தன்	—	Devalaya Chakravarti

ச

சத்திக்கொடி	—	Sakti-Dhvaja
சதுரம்	—	Saduram

சா

சாளரம் (வளியதர்)	—	Vatayana

சி

சிறுபக்கச்சிறை	—	Nida
சிறுபக்கச்சிறை-தெய்வப் படிமங்கள்	—	Panjara
சிறுபாதை	—	Kshudra-Nasika
சிறுமுகடு, சிறுகூடு	—	Alpa-Nosika
சிறுவிமானம்	—	Kshudra-Vimina
சிற்றெப்பனை	—	Hara, Harantara

சு

சுவரணி	—	Bhitti-Torana
சுவர்	—	Bhitti
சுவர்க்கம்பம்	—	Kudya-Stambha
சுறவத்தோரணம்	—	Makara-Torana

த

தளம், தளி	—	Tala, Tali
தாமரை	—	Padma
தாமரைமேடு	—	Padma-Bandha
தாமரை வடிவ நடைபாதை	—	Padma-Pidha
தாமரை முகாமையுறுப்பு	—	Pali

து

துணைமேடை	—	Upa Pitha
துமுளி	—	Stupi, Stupika, Takoba (Sinhalese)

தூ

தூண்	—	Pada, Stambha
தூண்கட்டு	—	Kattu
தூணின் அடித்தளம்	—	Oma
தூண் போதிகைக் கடியிலுள்ள முடிச்சு	—	Mala-Sthana
தூணையுடைய வாயில்	—	Stambha-Torana
தூண்முனைக்குச்சி	—	Vira-Kantha

தே

தேர்	—	Ratha

தோ

தோரணம்	—	Torana
தோரணக்கம்பம்	—	Torana-Stambha
தோற்றரவு	—	Avadara

ந

நடைபாதையடித்தளம்	—	Pitha
நவரங்க மண்டபம்	—	Nava-Ranga

நா

நாற்புறச் சதுரக்கூடு	—	Karna-Kuta
நாற்புறமுள்ள கருவறை (அல்) விமானம்	—	Chaturmukha

நி

நிலாவுருவம்	—	Lalatha-Bimba
நிலாமுற்றம்	—	Chandra-Sala
நிலாவட்ட அடிப்பகுதி, பிறை நிலா	—	Chandra-Sila

நீ

நீர்த்தாரை	—	Pranala

ப

பக்கச்சிறை (இடைகழி)	—	Aisle, Nida
பசுங்களிம்பு	—	Patma
படக்களரி	—	Chittgara
படிக்கட்டு	—	Sopana, Nal
படிக்கட்டு மண்டபம்	—	Nal Mandapa
படிக்கிணறு	—	Baoli, Wav
பட்டந்தாங்கிய கற்றச்சன்	—	Birudaruvari
பண்டகசாலை	—	Ugrana
பதினறுபட்டைத்தூண்	—	Rudra Kanda
பரற்கட்டை	—	Abacus
பரிமணிக் கலைப்பாணி	—	Asvathara
பரிமுக அரமகள்	—	Asvamukhi
பலகணி	—	Balcony
பலகணிக் குறுக்குக்கம்பி	—	Mullion
பலகணிச் சட்டம்	—	Casement
பலகணிப் பக்கநிலை	—	Jamb
பலகணி மேற்கட்டை	—	Transome
பலகணி வரிசை மதிற்பகுதி	—	Clerestory
பல்வண்ணம்	—	Polychromatic
பள்ளிவாயில்	—	Masjid, Masque
பள்ளிவாயில் உரைமேடை	—	Mimber
பள்ளிவாயில் துறவு மண்டபம்	—	Liwan
பள்ளிவாயில் வளைமுகப்பு	—	Maqsura
பறக்கும் அரிமா	...	Uda Simha
பறக்கும் தூரிகை	—	Chauri
பற்றோவியமுறை	—	Trempea

பா

பாசிலைத்தோரணம்	—	Foliages
பாதம்	—	Pada

பாதை — Padai, Koshtha
பாம்பு வடிவ இரட்டைவளைவு — Ogee
பாம்பு வளைவு முகட்டுப் படிமவுறுப்பு — Cyma
பாலம் — Kadal, Bridge
பாலந்தாங்கி — Pier
பாளையம் — Hirah

பி

பிணைப்புக்கருவி — Cramp
பிதுக்கத்தூண் — Paga
பிறைநிலா — Chandra-Sila
பிறை வடிவம் — Lunette
பிறைவடிவக் கோயில் வாயிற்படி — Ardha - Chandra
பின்னல்திரை — Jali, Grille
பின்னல்வினை — Pinjar
பின்னல் வேலைப்பாடு — Mashrabiya, Pinjara
பின்னற் பூவேலை — Fret

பு

புகழ்த்தூண் — Kirti-Stambha
புகழ்முகம் — Kirti-Mukha
புடைச்சிறை — Transept
புடைப்புருவச் செதுக் கோவியம் — Bas-Relief
புதிர்நெறிக்கூடம் — Labyrinth
புத்தக்கோயில் மண்டபம் — Chaitya
புத்த நினைவுச்சின்னம் — Vat
புத்த வழிபாட்டு மண்டபம் — Chaitya Hall
புழைமாடம் — Kanti
புழைமாடத்தூண் — Kumbha Pancharam
புறக்கடை — Postern
புறுக்கூடு — Kapota-Palika
புறு — Kapota
புனிதக்கம்பம் — Aryaka (Ayaka)
புனிதக்குடை — Chhatra
புனிதக்குளம் — Pushkarani
புனிதக் குடைத்தண்டு — Chhatrayashti

புனிதச் சக்கரம் — Chakra
புனிதப்பட்டையம் — Ayagapata
புனிதமணி — Vira Ghantha

பூ

பூதம் — Bhuta
பூதக்கணம் — Bhutagana
பூதவணி, பூதவரி — Bhuta-Mala, Bhuta-Vari
பூப்பின்னல் ஒப்பனை — Arabesque
பூம்படுக்கை — Parterre

பெ

பெருந்துணைக்கோயில் — Madar
பெருமுகப்பு முகடு — Maha-Nasika
பெருவாயில் — Mahadvara

பே

பேரவை மண்டபம் — Santhagara

பொ

பொதிகல் — Bodigai, Corbel
பொது மண்டபம் — Jaga Mohan
பொய்க்கதவம் — Ghana-Dvara
பொய்முகம் — Garasmukha
பொய்முக வார்ப்புச்சோடனை — Garaspati

போ

போதிகை, பலகை — Potika, Phalka
போதிகைச் சோடனைப்பட்டை — Patta
போல்கையின் மேல் நடுவிலுள்ள அணி — Madhya - Bandha, Madhya-Patta

ம

மச்சடிச் சித்திரம் — Soffit
மஞ்சம் — Mancha
மஞ்சடைப்பு உத்தரச் சோடனை மறைப்பு — Barge-Board
மடப்பள்ளி — Madapalli

மண்டபம்	—	Mandapam
மணமண்டபம், கலியாண மண்டபம்	—	Kalyana Mandapa
மணி	—	Ghanta
மணிக்கோபுரச் சோடனைச் சிறுமாடம்	—	Govaksha
மணிக்கூண்டு	—	Companile
மணிவடிவம்	—	Companiform
மதப்பயிற்சி	—	Suna
மதில் விளிம்பு	—	Ushnisha
மதிற்பிதுக்கம்	—	Berm
மரமிழைத்த அரைச்சுவரடி மேடை	—	Dais
மரவினை, மரவேலைப்பாடு	—	Daric
மருப்போவியன்	—	Dantakara
மலர்ப்பொதிகை	—	Pushpa-Bandha, Pushpabodhigai
மலர்வடிவத்தூண் தலைப்புப் பகுதி	—	Idaie

மா

மாடக்குழி	—	Gokhala
மாடக்குழிச் சதுரத்தூண்	—	Kumbha Pancharam
மாடமண்டபம்	—	Nal Mandapa
மாடம்	—	Bhumika, Gokhala
மாடிப்படி	—	Nal
மாடக்கோயில்	—	Madakkovil
மாமண்டபம்	—	Mahamandapa
மாலைக்கட்டு	—	Pushpa-Bandha
மாளிகை	—	Mahall

மி

மிகுலுப்பனைக் கலைப்பாணி	—	Racoco

மீ

மீன் சோடனைப் போதிகை	—	Makara-Potika

மு

முக்குடை	— Chhatrai
முக்கோணவாயில்	— Tympanum
முகடு	— Cusp
முகமதிய உவளகம்	— Seraglio
முகமதியக் கோயிலமைப்பு	— Dargah
முகமதியக் கல்லறை	— Qabristan
முகமதியத் தனிமண்டபம்	— Diwani-Khas
முகமதியப் பொதுமண்டபம்	— Diwani-Am
முகமண்டம்	— Mukha Mandapam
முகமண்டப வாயில்	— Chauki
முகாமை வாயில், கோபுரம்	— Gopura
முட்டைவடிவக் கலையமைப்பு	— Bigun
முத்திரை	— Mudra
முத்துமாலை	— Mukta-sara
முத்தேர் விமானம்	— Triratha Deul
முப்பட்டை, மூன்றுபாதை	— Rumuda, Tripatta
மும்மேனியர், மும்முகன்	— Tri-Murti
முரசுமனை	— Naqqarkhana, Drum House
முள்நாணல்	— Darbhan kua
முற்றம்	— Loggia, Verandah, Bamli
முன்மண்டபம்	— Antarala, Bali-Mandapa

மூ

மூங்கிற்பத்தை	— Sundobheda
மூடுமண்டபம்	— Gudamandapa
மூலைப்பட்டை	— Konakapatta
மூலைப்பிதுக்கம்	— Konakapaga
மூவலைச் சித்திர ஒப்பனைப் பாணி	— Trefoil
மூவிதழ்	— Trifoil
மூவுருவம்	— Triforum

மெ

மென்னடைத்திறம்	— Alasagamana

மே

மேடை	— Pida, Pitha, Prati
மேடைக்கட்டு	— Padmam

மேடை மேல் விளிம்புமுனை	—	Pattika
மேல்தளம்	—	Medhi
மேவுகல்	—	Ashlar
மேற்கவிகை	—	Canopy
மேன்மாடச் சிற்றறை	—	Attic

மை

மையப்பிதுக்கம்	—	Rahapagam
மையவெளி	—	Mandovara

யா

யானைச்சுறவப் படிமம்	—	Gaja-Makara, Kari-Makara

வ

வடஇந்தியத்தூண்	—	Brahma-Kanda
வடிவம்	—	Badiva
வட்டரங்கம்	—	Amphitheatre
வண்ணமாளிகை	—	Rangmahall
வயவர்	—	Sir (சர்)
வரிசையாகவுள்ள மூன்று விமானம்	—	Trikutaka, Trikutachala
வலம்வரும் பாதை	—	Pradakshina Patha (Vedika)
வலைச்சாளரம்	—	Jalaka
வழிபாட்டு நெறி	—	Qibla
வழிப்போக்கர் ஓய்வகம்	—	Sarai
வளைகூரை	—	Cupola
வளைமுகப்புச் சாளரம்	—	Nasika
வளைமுற்றம்	—	Parirs
வளைவுச் செருகுகல்	—	Voussoir
வளைவடைப்பு	—	Bracket
வளைவு	—	Batter
வளைவுமையக்கட்டுப்பகுதி	—	Cushion Memba
வளைவொதுக்கிடம்	—	Apse
வளைவு வார்ப்பு	—	Ovolo

வா

வாயிற்காவலர்	—	Dvarapala
வாயிற் சுற்றுக் கம்மியம்	—	Gebbai
வாயிற்படி	—	Astanah, threshold
வார்ப்புத்தளம்	—	Bhadra-Pitha

வி

விட்டக்காழ்	— Strut
விமானம்	— Deul (steeple), sala, vimana
வில்முகப்புமுகடு	— Pediment
வில்வளைவு	— Arcuato
விழாமண்டபம்	— Utsava-Mandapa

வீ

வீடு	— Koti

வெ

வெளிமண்டபம்	— Chaultri
வெளிமுற்றம்	— Bambi
வெற்றிக்கம்பம்	— Jaya Stambha

வே

வேள்விச்சாலை	— Yagasala
வேனிலகம் (பள்ளியறை)	— Alcore

